

الجامعة الافتراضيّة السوريّة

SYRIAN VIRTUAL UNIVERSITY

الأفلام الوثائقية

الدكتورة نهلة عيسى



ISSN: 2617-989X



Books & Refrences

الأفلام الوثائقية

الدكتورة نهلة عيسى

من منشورات الجامعة الافتراضية السورية

الجمهورية العربية السورية 2020

Documentary Films

Nahla Essa

Publications of the Syrian Virtual University (SVU)

Syrian Arab Republic, 2020

الفهرس

الوحدة التعليمية الأولى

بدايات السينما العالمية – من الوثائقي إلى الروائي

الأهداف التعليمية:

بعد دراسة هذه الوحدة التعليمية يجب على الطالب أن يكون قادراً على:

1. تكوين معلومات أولية عن تاريخ السينما العالمية.
2. إدراك البدايات الوثائقية للسينما العالمية.
3. فهم التكامل بين الأنواع الفيلمية، واعتمادية السينما الروائية والسينما الوثائقية على بعضهما البعض.

أولاً: اكتشافات مهدت لولادة السينما (المرحلة الجنينية)

البدايات الأولى للسينما ارتكزت بشكل رئيسي على اختراع التصوير الضوئي؛ وإذا كان "أبن الهيثم" هو المؤسس الأول لمبادئ علم البصريات، فإن "ليوناردو دافنشي" هو واضع مبادئ علم البصريات الحديث، وهو فنان إيطالي عظيم (ولد بمدينة فينسي بالقرب من فلورنسا عام 1452، وتوفي بفرنسا في 2 مايو 1519)، من بين أهم أعماله العديدة، دراساته في مبادئ البصريّات والغرفة المظلمة، وابتكاره لطريقة عمل الرسوم أو الصور، ثم إمكانية عرضها بعد ذلك، وهي الطريقة التي كانت الأساس الذي قامت عليه صناعة التصوير الفوتوغرافي، وفن التصوير السينمائي.

وقد كان يستلزم تثبيت الصورة الضوئية الأولى التي صنعها "نيسفور نيبسى" سنة (1823م) مدة أربع عشرة ساعة، وانخفضت هذه المدة حتى النصف ساعة في عام (1839م) على يد "مانده داكير"، ثم وصلت إلى عشرين دقيقة سنة (1840م)، ثم وفي سنة (1851م) ظهرت تقنية "الكليشة، أي النسخة"، التي مكنت من طباعة كمية من النسخ الإيجابية من صورة واحدة على الورق، ووصل زمن تثبيت اللقطة إلى بضع ثواني فقط.

ثم وفي عام (1830م) قام فيزيائي بريطاني تطبيقاً لأبحاثه، ببناء "عجلة فاراداي"، كما تمّت تجارب على يد "جون هرشل"، وكذلك "فيتون"، والدكتور "باريس" حول الآلات التي تعطي رسوماً متحركة، إلى أن اخترع سنة (1832) وفي وقت واحد كل من الفيزيائي البلجيكي الشاب "جوزيف بلاتو"، والأستاذ النمساوي "ستامبفر" آلات لعرض الصور، اعتمدت أساساً على "عجلة فارادي".

ثم أعطى الإنكليزي "هورنر" سنة (1834) هذه الاختراعات التي انتشرت كلعب، شكلاً جديداً في آلته "الحديقة المتحركة"، المؤلفة من شريط من الصور ملصق على ورق مقوّى مما بشّر بولادة الفيلم؛ ثم ودون استخدام التصوير الضوئي – باستخدام الرسوم فقط – قدّم الجنرال النمساوي "فون أوكاتيوس" على الشاشة سنة (1853) صورة حية باستخدام هذه الآلات بعد جمعها مع الفانوس السحري الذي وصفه منذ القرن السابع عشر "كير شير اليسوعي".

بعد ذلك، ولإثبات صحة رأي الملياردير الأمريكي "لولاند ستانفورد" حول رهان دخل فيه يتعلق بأشكال وأوضاع الحصان أثناء العدو، أنفق هذا المليادير ثروة طائلة لكي يتسنى للإنكليزي "مايبريدج" أن يصمم جهازاً يستخدم أربعاً وعشرين حجرة سوداء يجلس في كل منها رجل يجهز صفيحة تصوير ليعبئ آلة التصوير الضوئي، ثم تندفع الخيول في الحلبة مصورة ذاتها بمجرد قطعها للخيوط الموضوعة في طريقها والمتصلة بآلات التصوير الأربع والعشرين، وقد استلزم إحكام هذا الجهاز منذ (1872) وحتى (1878)، حيث نشرت في كل مكان هذه الصور الضوئية المأخوذة في كاليفورنيا، فأثارت حماسة الباحثين العلميين وسخط الفنانين المحافظين الذين ظهرت أخطاء رسمهم للأحصنة أثناء العدو فزعموا أن التصوير الضوئي ذو رؤية خاطئة.

بعد عودة "مايبريدج" إلى أوروبا سنة (1882)، قرر العالم الفرنسي "ماراي" استعمال التصوير الضوئي في تجاربه الحركية، وقد سهل مهمته ظهور الصفائح المصنوعة من "الهلام والبرومور

"Gelatino – Bromure" في الأسواق، مما سمح بالحصول على صور فورية بمستحضرات مهيأة مسبقاً يمكن حفظها سنين عديدة؛ ثم صنع "ماراي" "البندقيّة المصوّرة" وأكمل صنع "المسدس المصوّر" الذي أوجده الفلكي "جانسن" سنة 1876، وتابع تجاربه بواسطة "المصوّرة الزمنية ذات الصفيحة الثابتة" التي أصبحت "المصوّرة الزمنية ذات الصفيحة المتحركة" وذلك بتكييف "وشيعة Bobine" فيلم "كوداك" المطروح في الأسواق، وفي (1888) قدم العالم "ماراي" إلى أكاديمية العلوم في باريس المناظر الأولى المأخوذة بالأفلام، محققاً بذلك عملياً "المصورة (الكاميرا) Camera" والتصوير الحديث.

وفي نفس العام (1888) صنع "رينود Reynaud" مسرحاً ضوئياً معتمداً على الأفلام المثقوبة، حيث استطاع أن يعرض أمام الجمهور على الشاشة من (1892) ولمدة حوالي عشرة أعوام في متحف "غريفان" (متحف الشمع) في "باريس"، أفلام ملونة من الصور الحية تتروح مدة عرضها بين (عشر دقائق إلى خمس عشر دقيقة).

وفي الوقت ذاته كان "أديسون" ينقل السينما إلى مرحلتها الحاسمة، وذلك باختراعه الفيلم الحديث قياس 35 ملم، وحاول دمج التصوير الحي بـ "الحاكي Phonographe" لكنه فشل، ثم أدخل الإنكليزي "ديكسون"، وبإرشادات "أديسون" تحسين أساسي، وهو ثقب الأفلام واستعمال أفلام "السلويد Celluloid" بطول 50 قدماً التي صنعت خصيصاً من قبل معامل الإنتاج الفوتوغرافي "ايستمان كوداك"، وقد طرح "أديسون" في السوق التجارية سنة (1894) آلات "صندوق المنظارّ المتحرك Kinetoscopes"، وهي آلات ذات نظارات وعلب كبيرة تحوي على أفلام مثقوبة بطول 50 قدم؛ فتعددت سنة 1895 حفلات العرض الأولى التي قام بها مخترعون بعرض النسخة الإيجابية للفيلم المصور بواسطة جهاز فانوس سحري مزود بآلية حركة، مما أدى إلى مناقشات لا نهاية لها عن اختراع السينما.

وأما النجاح الكبير فقد كان حليف "السينما توغراف" لـ "لويس لوميير" بدءاً من 28 كانون الأول (1895)، في "المقهى الكبير" شارع "الكبوشيين" في "باريس"، حيث أثمرت تجارب "لوميير" عن تحريك المصورة الزمنية، بواسطة "الأسطوانة اللامحورية" التي اخترعها "هورنبلور"، وفيلماً خاماً مصنوعاً في "ليون" بحجم أفلام "أديسون"؛ وهو جهاز يجمع بين الغرفة السوداء والمنوار والسحّابة للصور الإيجابية، وقد تم صناعته في المعامل التي يديرها "كاربنتييه" ليحقق "لوميير"

بذلك آلة تفوقت على مثيلاتها، منها تم اشتقاق أسم "سينما"، وبكمالها التقني وجدّة موضوعات أفلامها، حققت انتصاراً عالمياً.

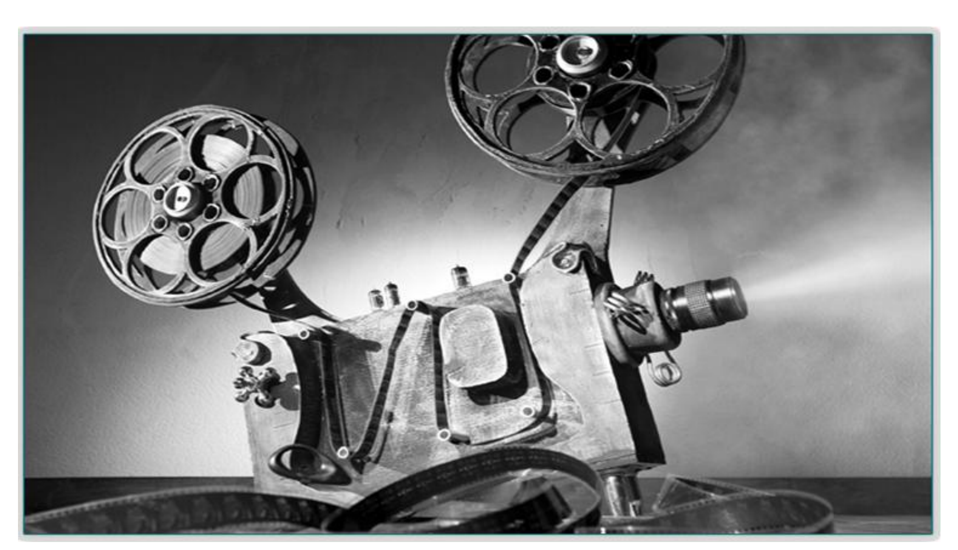
وفي أواخر سنة (1896) خرجت السينما نهائياً من حيز المخابر، وتعددت الآلات المسجلة مثل آلات: "لوميير"، "ميلييس"، "باتيه" و"غومونت" في "فرنسا"، و"أديسون" و"البيوغراف" في "الولايات المتحدة" وأمّا في "لندن" فقد أرسى "ويليام بول" قواعد الصناعة السينما توغرافية حتى صار ألوف الناس يزدحمون كل مساء في قاعات السينما المظلمة.

وهذا ما يعني أن البداية الحقيقية لصناعة السينما، تعود إلى عام (1895)، عندما سجل الاخوان "أوغست ولويس لوميير" اختراعهما لأول جهاز، يُمكِّن من خلاله عرض الصور المتحركة على الشاشة، حيث سمياه "آلة لإعادة الحياة الحقيقية"، وكانت تلك الآلة نتاج للجمع بين ثلاثة مخترعات سابقة على السينما، هي اللعبة البصرية، والفانوس السحري، والتصوير الفوتوغرافي.

ثم ما لبث "آرمان وجينكينز"، أن تمكنا من اختراع جهاز أفضل للعرض، استخدماه في تقديم أول عرض لهما في سبتمبر من السنة نفسها- الأمر الذي دفع "توماس إديسون Thomas Edison" لدعوتهما للانضمام إلى الشركة التي كان قد أسسها لاستغلال الكينيتوسكوب Kinetoscope، وفي العام التالي تمكن "إديسون" من صنع جهاز للعرض يجمع بين مزايا الجهازين، وأقام أول عرض عام له في أبريل (1896) فلقي نجاحاً كبيراً.

وهكذا، في الفترة ما بين (1895 – 1910)، بدأت بواكير صناعة الفيلم، وظهرت الكاميرا الأولى، والممثل الأول، والمخرجون الأوائل (إديسون، لوميير، ميلييه)، اللذين بهرتهم التقنية الجديدة تماماً، فخاضوا التجربة، وكانوا رواد صناعة، بدأت صامتة، وثائقية، خبرية، ومن ثم سارت باتجاهين يبدوان مختلفين، ولكنهما في الحقيقة متكاملين، هما الاتجاه الواقعي، والاتجاه الانطباعي، حيث مثل الفيلم الوثائقي، الاتجاه الواقعي (الأخوين لوميير)، ومثل الفيلم الروائي، الاتجاه الانطباعي "الفرنسي جورج ميلييه "، ثم لتتحول خلال قرن ونيف، إلى أهم صناعات الصخب، والترفيه، والتأثير، والإعلان، والتوجيه، والأيديولوجيا في عصرنا الراهن.

ثانياً: مراحل صناعة السينما



في أواخر القرن التاسع عشر كان الذهاب إلى السينما، يعني الذهاب إلى صالة ألعاب "كينتوسكوبية"، حيث كانت توجد صفوف من أجهزة الفرجة التي تدعى "كينتوسكوب"، والتي تعمل بعد إدخال قطع من العملة المعدنية، على عرض صور متحركة تستغرق دقيقة واحدة، مثل جياد تجري، أو قطارات مسرعة، أو رجل يعطس، أو حيوانات تتصارع..الخ، وقد شكلت تلك الصور التسجيلية الأولى لأجدادنا عالماً من السحر والمغامرة، بينما يبدو بالنسبة لنا في هذا العصر، وكأنه عالم من السذاجة والطرافة، رغم الفارق الزمني غير الكبير، إلا أن هذه البدايات، كانت اللبنة الأولى في قيام صناعة تعتبر في عصرنا الراهن من أكبر، وأهم، وأخطر الصناعات قاطبة، بسبب تأثيراتها الاجتماعية والفكرية والايدلوجية، على البشر في كل مكان في العالم!.

البدايات الأولى للسينما (الرواد) 1895 -1915:

في عام (1895)، وعلى أيدي الأخوين "لوميير" – كما أسلفت – ظهرت السينما على أساس كونها اختراعاً تقنياً لإعادة انتاج الحياة الحقيقية، فالصورة المتحركة في ذلك الوقت، لم تكن في الواقع إلا مجموعة من الصور الفوتوغرافية الثابتة المسجلة على شريط السيليلويد، والتي بالاستناد إلى حقيقة احتفاظ شبكية العين بجزء من الحركة التي تبدو على الشاشة أمامها، تقوم بعقد صلة بين كل صورة والتي تليها، مما يوهم بانسيابية الحركة واستمرارها.

لذلك كانت الحركة أو الإيهام بها، هي مادة الأفلام السينمائية الأولى، حيث كان أي شيء واقعي يتحرك، يصلح موضوعاً للأفلام، وكانت الشرائط السينمائية الأولى مجرد تسجيل لوقائع

موضوعية، حصلت بالفعل، مثل: أشرطة خروج العمال من المصنع، ووصول القطار إلى المحطة، وصبي شقي يقف على خرطوم مياه بستاني، مما يتسبب بغرق وجه البستاني بالماء، للأخوين "أوغست ولويس لوميير 1985"، أول تلك الشرائط، والإرهاصات الأولى للسينما الوثائقية.

هذا، وتعد البلاد العربية من أوائل البلدان التي عرفت السينما الوثائقية، حيث شهدت تونس التي كانت تحت الاحتلال الفرنسي آنذاك، تصوير اثني عشر فيلماً وثائقياً، بواسطة أحد معاوني الأخوين «لوميير» عام 1896، وفي مصر ظهرت دار للعرض السينمائي في الإسكندرية للفرنسي "دو لاجارن"، الذي كان يلتقط بكاميرته السينمائية، الكثير من المناظر للناس العاديين والآثار المصرية، ومن ثم يقوم بعرضها في دار العرض التي يملكها، كما كان يقوم بتصدير واستيراد الأفلام الأجنبية الوثائقية.

وفي عام (1898)، صور "ألبرت سميث"، وهو واحد من أوائل صانعي الأفلام الوثائقية، شريطاً سينمائياً عن احتلال "تيودور روزفلت" تل سان خوان في بورتوريكو إبان الحرب الإسبانية الأمريكية، مضيفاً مؤثراً بصرياً خاصاً لبعث الحياة في مشاهد الانفجارات، عبر استخدام دخان السجائر والسيجار، ولم يكتشف المشاهدون الخدعة، لأن الصورة كانت العنصر الوحيد في الشريط، بسبب غياب الصوت، ويصنف هذا الفيلم باعتباره المحاولة الفنية الأولى لتسجيل الواقع الموضوعي، عبر إجراء تعديلات عليه، لا تنتقص من واقعيته، ولكنها تزيد من تعبيره.

غير أن الحركة وحدها لم تكن كافية (بعد البدايات) لإغراء الناس بالذهاب إلى دور العرض، مما حتم اكتشاف وسائل تعبير سردية جديدة تتطابق مع الإمكانات التقنية المتوافرة، وقد كان المخرج الرائد "ميلييه"، هو صاحب الخدع السينمائية المبتكرة، التي قوّت الجانب التعبيري للسينما، وساعدته على رواية قصص تمثيلية تجمع بين الصور والكلام المكتوب، وكان فيلمه "رحلة إلى القمر" عام 1902، هو أول الأفلام التي يمكن وصفها على حد تعبيره: "بالمشاهد المرتبة ترتيباً مصطنعاً"، وهو أمر جعل منه المخرج الروائي الأول في العالم، كما كان الأخوين "لوميير" أول مخرجي الأفلام الوثائقية.

إلا أن السرد السينمائي في المراحل الأولى (بشقيه: الوثائقي والروائي) كان مقيداً إلى حد كبير بتقاليد المسرح، حيث كانت آلة التصوير تأخذ مكان المتفرج في المسرح، لتصور كل ما يجري أمامها، وكأنه يجري على خشبة مسرح، من موقع واحد وزاوية واحدة، إلا أن "إ.س. بورتر" في عام 1903، في فيلمه "سرقة القطار الكبرى" أحدث تغييراً نوعياً في السرد البصري، عن طريق استخدامه للمونتاج المتوازي بشكله البدائي، لكن الثورة السينمائية الحقيقية، تنسب إلى المخرج "ديفيد غريفيث"، الذي حطم كل طرق بناء السرد السينمائي المسرحي، واستخدم وسائل تعبير بصرية خاصة، بشكل بليغ ومبتكر، مهدت الطريق لصناعة السينما فيما بعد، من أن تتحول إلى فن مستقل، وكان فيلمه "ولادة أمة" عام 1915، هو شهادة ميلاد فن السينما بالمعنى المتعارف عليه حالياً.

هذا وقد شهدت نهاية عام 1912 (وفقاً لرأي بعض المؤرخين السينمائيين) ظهور أول فيلم تسجيلي متكامل من إخراج الإنكليزي "هوبرت بونج"، عن "اكتشاف سكوت للقطب الجنوبي"، بينما يرى مؤرخون آخرون، أن أول فيلم تسجيلي متكامل ظهر عام 1915 من إخراج الكندي "روبرت فلاهرتي"، وهو فيلم "نانوك رجل الشمال"، حيث قام "فلاهرتي" بمعايشة أبطال فيلمه "نانوك" وأفراد أسرته، وحقق هذا الفيلم نجاحاً كبيراً في أمريكا وأوروبا كما كتب عنه الكثيرون من النقاد.

وقد شكل فيلم "نانوك رجل الشمال" بداية مرحلة جديدة من صناعة الفيلم الوثائقي، كونه كان فيلماً تسجيلياً درامياً، وليس تسجيلياً بحتاً، مما مهد لظهور أساليب وأشكال جديدة من الأفلام الوثائقية، سميت بأفلام "الدوكودراما"، وهي نوعية من الأفلام تقدم للمشاهد أحداثاً واقعية في صورة درامية، يقوم بأداء أدوارها إما أشخاصها الحقيقيون – وهو الغالب – أو ممثلون محترفون.

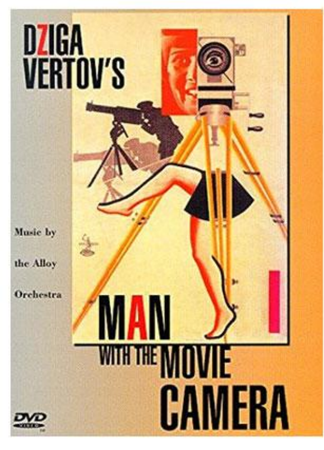
وهكذا يمكن القول: أنه في هذا العصر بدأت صناعة الفيلم السينمائي، وكانت التقنية جديدة تماماً، ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق، ومعظم الأفلام كانت وثائقية، خبرية، وتسجيلات لبعض المسرحيات، التي ربما تكون حقاً بدائية، إلا أن الطاقة والعمل الذي بذل لإنتاج هذه الأفلام كان مبهراً، وكان العامل الأساس الذي مهد لظهور صناعة أثرت إلى حد بعيد في تشكيل ملامح وسمات عصرنا الراهن.

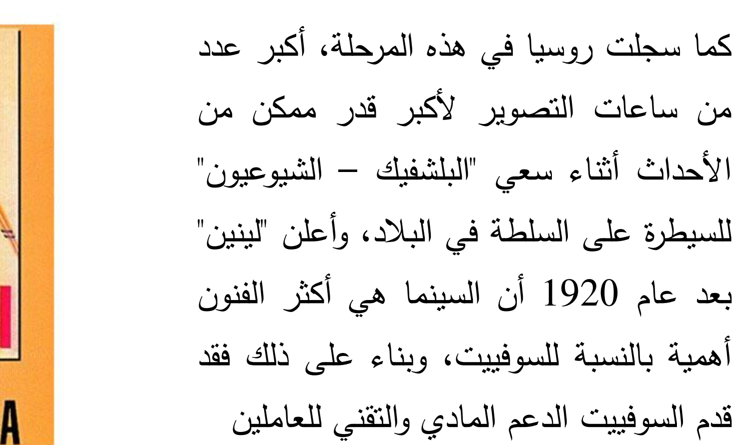
مرحلة الأفلام الصامتة 1915-1926:



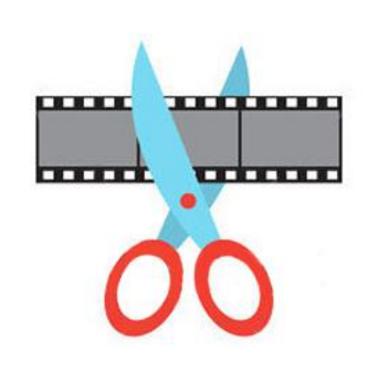
تتميز هذه المرحلة عن سابقتها بالتجريب في مونتاج الأفلام، حيث لم تكن الأفلام في هذه المرحلة صامتة بالكامل، فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة، بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق، وظهرت فيها في مجال الفيلم الروائي أسماء شهيرة، شكلت أفلامها منارات في تاريخ السينما العالمية، مثل "شارلي شابلن"، و"ديفيد جريفيث".

وقد تحولت صناعة السينما إلى فن حقيقي، خاصة بعد أفلام شارلي شابلن، التي ماتزال تعتبر من أهم الأفلام التي أنتجت وصورت في تاريخ السينما، كما أن ظهور مخرجين مميزين مثل "غريفيث وسيسيل دوميل"، زاد من أهمية تلك المرحلة.





كما سجلت روسيا في هذه المرحلة، أكبر عدد من ساعات التصوير لأكبر قدر ممكن من الأحداث أثناء سعي "البلشفيك – الشيوعيون" للسيطرة على السلطة في البلاد، وأعلن "لينين" بعد عام 1920 أن السينما هي أكثر الفنون أهمية بالنسبة للسوفييت، وبناء على ذلك فقد قدم السوفييت الدعم المادي والتقني للعاملين في هذا الحقل مما مهد الطريق لظهور مخرجين مهمين جداً من أمثال "أيزنشتاين وبودوفكين"، وقد استطاع الرواد الوثائقيون الروس، أن يحققوا نجاحات كبيرة، ويضيفوا بأفلامهم رصيداً ثرياً، صب في مصلحة الفيلم الوثائقي عامة، وأهم تلك الأفلام "الرجل وكاميرته السينمائية"، لمخرجه "دزيغا فيرتوف"، أما السينمائيون الألمان، فقد انتجوا عام 1925 فيلماً وثائقياً طويلاً بعنوان "الطريق إلى الصحة والجمال" كفيلم إرشادي تعليمي، وشكل بمضمونه وأهدافه نوعاً جديداً من أنواع الأفلام الوثائقية في ذلك الحين.



وبسبب ذلك التأثير الوجداني العاطفي الذي امتلكته السينما كوسيلة اتصال، وإعلام، وإعلان، وتثقيف، وأيضاً إمتاع، وتعليم، وتوجيه، ودعاية على وجدان الناس، ظهر جهاز يتتبعها قبل، وأثناء، وبعد إنتاج مادتها الفنية على الشريط السينمائي، عرف بالرقابة السينمائية، وكان أول ظهور لجهاز الرقابة على السينما، في روسيا القيصرية عام 1908، ثم السويد عام 1911، وبريطانيا عام 1912، وفي الولايات المتحدة الأمريكية، ظهر أول تشريع للرقابة على الأفلام السينمائية في 1915، وفرنسا عام 1916،، وذلك وفقاً لطبيعة النظام السياسي ومفاهيمه في كل بلد، ووفقاً أيضاً لمعاييره الدينية، والسياسية، والأخلاقية، وآدابه وأعرافه العامة.

مرحلة السينما الناطقة (عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية) 1927-1940:

في 6 تشرين الأول 1927 تم عرض أول فيلم ناطق "مغني الجاز" من إنتاج شركة "وارنر Warner" ظهر فيه "آل جولسون AL jolson"، وذلك بواسطة جهاز "الفيتافون Vitaphone" الذي يسمح بتسجيل صوت الممثل على أسطوانة من الشمع تدار مع جهاز العرض السينمائي بطريقة ميكانيكية مطابقة للصورة، وهو جهاز يعتمد على اختراع "هبورث Hepworth".

وتتميز هذه المرحلة بالإضافة للصوت والكلام، بأنها شهدت استخداماً أكثر للألوان، وبدأت صناعة الرسوم المتحركة على يد المخرج "والت ديزني"، وفي هذه المرحلة أيضاً ظهرت العروض النهارية للأفلام، وبدأت تتنامى في المسارح مع موجة الكوميديا، كما برز نجوم لفن السينما انتشرت أسماؤهم في ذلك الحين.

وقد ضمَّت أسماء هذه المرحلة في مجال السينما الروائية، أسماء مثل كلارك جابل Clark Gable، فرانك كابرا Frank Capra، جون فورد John Ford، والممثلان اللذان استمرا إلى المرحلة الناطقة بعد ذلك، وهما ستان لوريل Stan Laurel، وأوليفر هاردي Oliver Hardy. وفي هذه المرحلة أيضاً بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار، وحب الجمهور للسينما. من هنا أصبح يُنظر للفيلم في هذه المرحلة كمراهق بدأ ينضج، ويمكن التمييز

بين الأفلام التي كلّفت أموالاً كثيرة عن الأفلام التي لم تكلّف كثيراً، وبالرغم من أن التقنية المستخدمة في صناعة الفيلم كانت ما تزال بدائية، لكنها بهرت العديد من رواد السينما.

أما فيما يتعلق بإنتاج السينما الوثائقية والتسجيلية في هذه المرحلة بشكلٍ عام، فإن تاريخ السينما الوثائقية، يدين بالفضل إلى المملكة المتحدة أول دولة في العالم اهتمت (لأسباب سياسية استعمارية) إلى حد بعيد بهذا النوع من الأفلام، تلتها الولايات المتحدة الأمريكية، كما بلغ الفيلم التسجيلي النضوج عام 1930 تحت الرعاية المباشرة للحكومة الانكليزية.

وكان أهم أقطاب السينما التسجيلية في المملكة المتحدة في تلك الفترة "جون غريرسون"، الذي يعد من رواد السينما التسجيلية في التاريخ، كمنتج ومنظم وناقد ومخرج، حيث أنتج فيلماً تسجيلياً عام 1929 بعنوان "التائهون"، تم تصويره في بحر الشمال وهو يحكي الحياة اليومية لصيادي سمك الرنكة.

أما في الولايات المتحدة الأمريكية فقد أسهمت فترة الكساد الاقتصادي في ثلاثينيات القرن الماضي في إتاحة الفرصة لإنتاج عدد من الأفلام التوثيقية التي تصور تلك المرحلة، حيث أسهمت أمريكا في صناعة الفيلم التسجيلي من خلال الفيلمين الشهيرين "المحراث الذي شق الأرض" عام 1936، و"النهر" عام 1937، وكلاهما من إخراج "بيير لورينتز".

وقد بقي رواد دور العرض السينمائي في الدول الغربية حتى منتصف الخمسينيات، يشاهدون الشريط السينمائي للأخبار يعرض قبل بداية عرض الفيلم في دور السينما العامة، حيث ظهر الأسلوب التسجيلي الإخباري في الأفلام السينمائية منذ الأيام الأولى لصناعة مثل هذه الأفلام، كما كنت قد أشرت سابقاً، ويعتبر فيلم "خروج العمال من مصانع لوميير" أول فيلم تسجيلي خبري في العالم، وكان هذا شيء طبيعي باعتبار أن هدف مخترعي السينما في ذلك الوقت، كان التوصل إلى وسيلة لتحريك الصور الثابتة التي تلتقطها آلة التصوير الفوتوغرافي، وبعد ذلك بدأ الفيلم التسجيلي يتحرر من الناحية الخبرية المحضة، ويتجه أكثر فأكثر نحو الخلق والإبداع الفني، وقد ساهم المخرج والمؤرخ السينمائي "جون غريرسون" في توجيه الفيلم الوثائقي والارتقاء به، أولاً عندما استخدم مصطلح الفيلم التسجيلي (أو الوثائقي) لأول مرة، وثانياً عندما عرّف هذا الفيلم: "بأنه المعالجة الخلاقة للواقع".

العصر الذهبي للسينما 1941-1954:




أثرت مجريات الحرب العالمية الثانية في صناعة السينما إلى حد بعيد، على مستوى الشكل وأيضاً المضمون، فخلال وبعد الحرب (وبسببها، هروباً من الموت وبحثاً عن النسيان والأمل بالغد) ازدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ، وتربَّعت الأفلام الموسيقية على عرش السينما، كما انتشرت أفلام الرعب، ولكن باستخدام ضئيل للمؤثرات الخاصة بسبب ارتفاع تكاليف الإنتاج، وقد شكلت نفقات الإنتاج فرقاً ملحوظاً بين الميزانيات الكبيرة والصغيرة للأفلام، ولجأت استوديوهات السينما لاقرار ميزانيات صغيرة لإنتاج أفلام غير مكلِّفة للعامة، وذلك لجذب الجماهير.

لذلك ظهرت الأفلام الجماهيرية في هذه المرحلة، والتي يمكن تصنيف مضامينها إلى: أفلام استخبارات، أفلام غابات، والأفلام الرومانسية الكلاسيكية، أما أفلام الخيال العلمي فقد ظهرت حوالي عام 1950، والأسماء الكبيرة القليلة من النجوم، التي ظهرت في هذه المرحلة هي كاري جرانت Cary Grant، همفري بوجارت Humphrey Bogart، أودري هيبورن Audrey Hepburn، هنرى فوندا Henry Fonda، فريد أستير Fred Astaire.

كما كانت الحرب العالمية الثانية سبباً رئيسياً، من أسباب الاهتمام بالسينما التسجيلية والوثائقية، وظهور الأفلام الدعائية، حيث مولت الحكومات ميزانية معظم هذه الأفلام، ففي أمريكا قام المخرج الأمريكي "فرانك كابرا" بإخراج سلسلة أفلام تسجيلية بعنوان "لماذا نحارب؟"، وفي بريطانيا تم إنتاج العديد من الأفلام التسجيلية الدعائية من أشهرها "لندن تستطيع أن تنتصر" عام 1940.

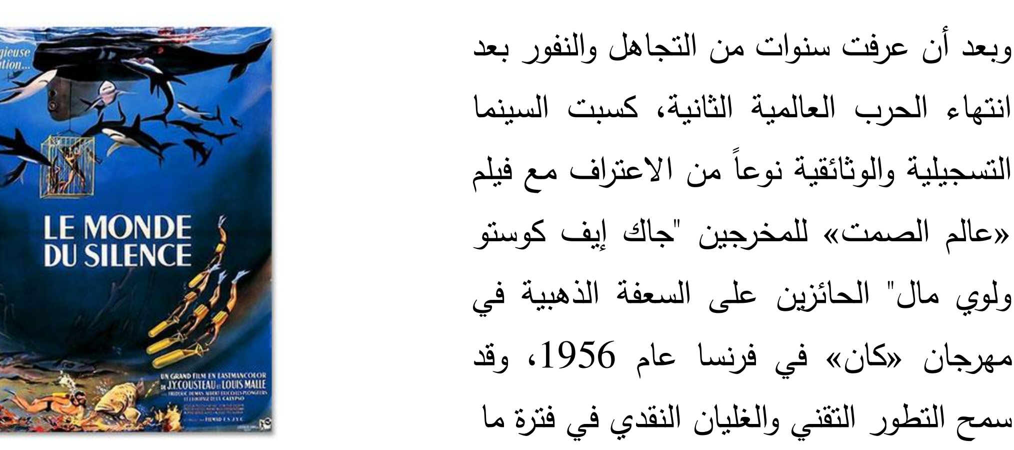
العصر الانتقالي لفن السينما 1955-1966:

يُسمي الباحث السينمائي "فيليب كونجليتون" هذه المرحلة بالعصر الانتقالي، لأنها تمثل الوقت الذي بدأت فيه السينما تنضج بشكل حقيقي، وبدأت الحرب الباردة لتغير وجه هوليوود، وظهرت المؤثرات الخاصة، وبرزت الفنون الأخرى المصاحبة كالديكور والاستعراضات، كما ظهرت في



هذا العصر التجهيزات الفنية المتطورة المصاحبة للفيلم، من موسيقى، واكسسوار، وغير ذلك، وفي هذا العصر بدأت الأفلام من الدول المختلفة تعرض داخل الولايات المتحدة الأمريكية، وبدأت الأفلام الجماهيرية تستبدل بأفلام رخيصة، كما بدأت الاستوديوهات الكبيرة تفقد الكثير من قوتها في مجال التوزيع.

كما ظهر لصناعة الفيلم منافس جديد يسمى "التليفزيون"، مما أثار نقاشاً جاداً حول نوعية المنتج السينمائي وجودته، وبدأت السينما تقتحم موضوعات اجتماعية أكثر نضجاً، وانتشرت الأفلام الملوَّنة لتصبح الغالبية، بجوار القليل من أفلام الأبيض والأسود، وضمت الأسماء الكبيرة في سينما هذه المرحلة، ألفريد هتشكوك Alfred Hitchcock، مارلين مونرو Marilyn Monroe، وإليزابيث تايلور Elizabeth Taylor.





وبعد أن عرفت سنوات من التجاهل والنفور بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، كسبت السينما التسجيلية والوثائقية نوعاً من الاعتراف مع فيلم «عالم الصمت» للمخرجين "جاك إيف كوستو ولوي مال" الحائزين على السعفة الذهبية في مهرجان «كان» في فرنسا عام 1956، وقد سمح التطور التقني والغليان النقدي في فترة ما بعد الحرب بإخراج الافلام الوثائقية من استوديوهات السينما، وكان من نتائج ذلك إنتاج فيلم «المشي على الثلج بنعال عريضة أشبه بالزحافات» وهي رياضة منتشرة في كندا، وعندما أتاح التقدم التقني توفير المعدات المحمولة للصوت المتزامن مع الصورة حوالي عام 1960، استطاع مخرجو السينما الوثائقية التصوير المباشر للحدث كصوت وصورة وهو ما جعل اللقطة أقرب لحقيقة الواقع عما كانت عليه من قبل، وأصبح في قدرة الفيلم الوثائقي "اقتناص أصالة الحيلة كما هي معاشة في الواقع" على حد قول عالم الاجتماع الفرنسي "إدغار موران" الذي قنن مصطلح السينما الحقيقية، كمرادف للسينما الوثائقية.

العصر الفضي للسينما 1967-1979:



يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة بالفعل، هي مرحلة ما سمي بالفيلم الحديث، وبدأت بإنتاج فيلميَ "الخريج وبوني وكلايد" عام 1967، وقد ظهرت عدة أفلام خيالية من الصور المتحركة حققت نجاحاً جماهيرياً باهراً، وكان من جراء انتشار هذه النوعية من الأفلام الناضجة، الخارجة عن المألوف، والمعتاد، والأخلاق العامة، أن ظهرت أنظمة جديدة للرقابة.

كما ظهرت في هذا العصر، الأسماء الشهيرة من النجوم في الإخراج والتمثيل، أمثال فرانسيس كوبولا Francis Coppola، وداستن هوفمان Dustin Hoffman، ومارلون براندو Marlon Brando، وانخفضت نسبة أفلام الأبيض والأسود إلى 3% من الأفلام المنتجة في هذه الفترة.

وقد اتسعت حركة انتاج الأفلام التسجيلية والوثائقية في هذه المرحلة، وأصبح لها مدارس ومنظرين، وبدأت تتنوع ليس في موضوعاتها فحسب، بل في مناهجها وتوجهاتها، حيث عرضت أفلاماً وصفية تحليلية إضافةً إلى أفلام عن الأعلام وأخرى عن البسطاء، كما عرضت أفلاماً عن التنمية والنقد الاجتماعي.

العصر الحديث للفيلم 1980-1995:

بدأ هذا العصر فعلياً عام 1977، عندما أُنتج فيلم "حروب النجوم" Star Wars، الذي يعد أول إسهام للكمبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة، لكن الباحث السينمائي "فيليب كونجليتون" يبدأ هذا العصر عام 1980، لأنه يعتبر أن فيلم "الإمبراطورية تقاوم" نقطة البداية. ففي هذه المرحلة بدأ انتشار الكمبيوتر والفيديو المنزلي، التليفزيون السلكي، واعتمدت هذه المرحلة اعتماداً كبيراً على ميزانيات الانتاج الضخمة بدلاً من النص والتمثيل، ولكنها احتفظت بالقدرة على إنتاج نوعية جيدة من أفلام التسلية الممتعة.

وبدأت العلاقة بين السينما والإنترنت بشكل تقليدي، حيث استغلت السينما الشبكة الوليدة كوسيلة للنشر العلمي والتقني عام 1982، وتصاعدت العلاقة حتى أصبحت الإنترنت وسيلة لنشر، أو

لعرض الأفلام السينمائية، إضافة إلى تسويقها أو الدعاية لها، ففي عام 1982 نشر الناقد الأمريكي "إليوت ستاس" المقال النقدي الأول على الإنترنت حول فيلم "غاندي"، Gandhi عبر شبكة Compuserve.

وفي عام 1990 أطلق "كول نيدهام" قاعدة بيانات السينما على الإنترنت Internet Movie Database التي أصبحت مصدراً مهماً حول السينما، ولم تكن النسخة الأولى موقعاً حقيقياً بل مجرد برنامج يتيح لمستخدمي الإنترنت البحث عن المقالات المنشورة على منتدى rec.arte.com، وشهد عام 1992، انطلاق أول حملة تستعمل الإنترنت للدعاية لفيلم سينمائي هو Les experts، وكذلك إطلاق أول موقع خاص بالأفلام السينمائية من خلال فيلمي talrek و Stargate.

وقد شهد هذا العصر، كثافة في إنتاج الأفلام الوثائقية مازال مستمراً حتى هذه اللحظة، خاصة في ظل دخول التلفزيون هذا المجال، وتم انتاج آلاف من الأفلام التسجيلية التعليمية ولأغراض التدريب، ليس في الدول المنتجة للأفلام الروائية فحسب، بل إن كثيراً من الدول التي تملك مقومات الفيلم الروائي ركزت على إنتاج الفيلم التسجيلي الوثائقي، خاصة الدول النامية ومنها الدول العربية التي حاولت توظيف الفيلم الوثائقي لخدمة السياسات الوطنية، والصراع العربي الصهيوني، ولأغراض التنمية الاجتماعية.

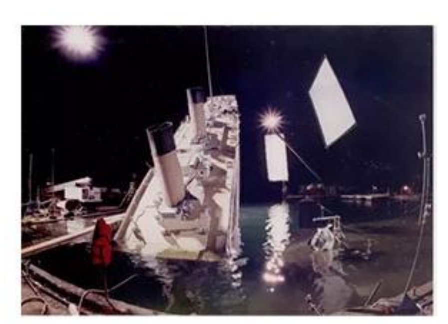
العصر البلاتيني 1995- 2015:



شهد العقدين العقدان الأخيران من التاريخ الإنساني تصاعداً في العلاقة بين صناعة السينما، وبين أحدث وسائط المعلومات والاتصال، خاصة الانترنت، ورحلة الفيلم السينمائي التي سارها خطوة خطوة، من الرسوم، إلى الصور الفوتوغرافية، إلى الصور المطروحة على شاشة، إلى الصوت، إلى اللون، إلى الشاشة العريضة، إلى شاشة الأبعاد الثلاثة، ما زالت التجارب العلمية جارية بشأنها، لإضافة حاسة الشم لتجربة المشاهدة السينمائية، مما يعني ايهاماً أكبر بالواقعية، وقدرة لا متناهية على التأثير، وربما التضليل.

ففي عام 1995، بدأ العرض التجاري للفيلم الأمريكي The Net، وهو أول فيلم من هوليوود يتخذ الإنترنت موضوعاً رئيسياً لأحداثه، وفي عام 1996، أُطلق موقع سيني – فبل، وهو أول موقع يوضح مواقيت عمل صالات العرض السينمائي في كل من فرنسا، وسويسرا، وبلجيكا، وفي العام نفسه أُطلق موقع Aint cool news الخاص بالأخبار، والشائعات، والمقالات النقدية للأفلام قبل خروجها للقاعات.

وفي عام 1997 وبمناسبة بداية تسويق برنامج المعلومات ﷼– فيديو في فبراير، أُعلن عن موقع تصاحبه ثلاثة أشرطة قصيرة من توقيع سيابك لي، وشهد عام 1998 بث الوصلات الإعلانية لفيلم حروب النجوم، كما عُرض عام 1997، فيلم "تيتانيك "Titanic في صالات العرض السينمائي بعد أن تكلّف إنتاجه أكبر ميزانية في تاريخ السينما في العالم، تراوحت من 250 إلى 300 مليون دولار إنتاجاً وتوزيعاً، وكان نتاجاً عبقرياً لتزاوج التكنولوجيا مع الفن السينمائي، وفي عام 1998، أنتج فيلم "وصلتك رسالة" You've Got Mail، بطولة ميج رايان Meg Ryan وتوم هانكس Tom Hanks في شهر ديسمبر، حيث يقع البطلان في الحب، بفضل البريد الإلكتروني لشركة أمريكا أون لاين AOL،، وقد توج التزاوج التكنولوجي السينمائي، بعشرات الأفلام الأخرى بعد ذلك، مثل "آفاتار" وأفلام خيالية عديدة أنتجت على شكل سلاسل، وشكلت التكنولوجيا عوالمها وفضاءاتها، وأحياناً شخوصها.





ويمكن ملاحظة أن الأفلام التسجيلية اكتسبت في السنوات الأخيرة حضوراً متزايداً سواء على مستوى الإنتاج في ظل ظهور قنوات فضائية عالمية وعربية عديدة، متخصصة في بث الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، أو مستوى العروض التجارية، أو ضمن المهرجانات الدولية، كما أن التكنولوجيا الجديدة فتحت عالماً جديداً أمام صناع الأفلام الوثائقية؛

فالمعدات الجديدة مكنت صناع الأفلام الوثائقية من تصوير أناس حقيقيين (وليس ممثلين)، وهم يمارسون أعمالهم اليومية، وبالتالي أصبحت المشاهد أكثر واقعية، من هنا أتى مصطلح "سينما الحقيقة"، باعتبار أن الكاميرا لا تكذب، وأن صناع الأفلام كانوا يحاولون جلب الواقع وحشره في صندوق صغير.

إلا أن الأمر ليس بهذه البساطة، وواقعية هذه الأفلام ليست نسخة طبق الأصل عن الواقع (وهو أمر سوف نتحدث عنه بالتفصيل في الوحدة التعليمية الثانية)، فالواقع السينمائي هو نظير للواقع وليس ترجمة حرفية له، ولذلك فالسينما الوثائقية بداية من فيلم "المدرعة بوتمكين"، إلى "النهر" إلى "حصاد الخجل"، إلى "أفلام قنوات الناشونال جرافيك" رغم توثيقها للواقع، إلا أنها كانت نظيراً منتقى للحدث الذي تم إظهاره، وصورة عمدية من الواقع وعنه.

ويمكن لنا في هذا العصر، ذكر عشرات الأفلام الوثائقية التي حظيت باهتمام جماهيري كبير، شبيه بنجاح الأفلام الروائية الجماهيرية، لا سيما الفيلمين الشهيرين "فهرنهايت" لـ"مايكل مور"، و"سوربرايزمي"، وغيرها أفلام كثر، غربية وعربية، جعلت من الفيلم الوثائقي بأشكاله المتعددة، أقرب الأنواع الإعلامية إلى تفكير وآراء الناس ونبض حياتهم، وأيضاً اهتمامهم.

الخلاصة:

توضح هذه الوحدة الأثر الكبير للمخترعات والاكتشافات العلمية في ظهور فن السينما، وفي صناعة الأفلام الروائية والوثائقية. كما تستعرض تاريخ السينما العالمية بشقيها الروائي والوثائقي، من البدايات حتى عصرنا الراهن. إضافة إلى اظهار تكاملية الأفلام الروائية والوثائقية، وحقيقة البدايات الوثائقية للسينما العالمية.

التمارين:

ضع إشارة (صح √ أو خطأ X) أمام العبارات الآتية:

أ. في عام 1982 تم إطلاق أول موقع خاص بالأفلام السينمائية على الانترنت/ **خطأ**

ب. ألفريد هتشكوك صاحب مصطلح "سينما الحقيقة"/ **خطأ**

ج. "خروج العمال من المصنع" أول فيلم في تاريخ السينما العالمية/ **صح**

الوحدة التعليمية الثانية

السينما الوثائقية – نشأة وتعاريف وإشكاليات

الأهداف التعليمية:

بعد دراسة هذه الوحدة التعليمية يجب على الطالب أن يكون قادراً على:

1- معرفة بدايات السينما الوثائقية وجذور المصطلح.

2- شرح التعريفات المتعددة للفيلم الوثائقي، وجوانب الاتفاق والاختلاف بين هذه التعريفات.

3- الاطلاع على الإشكاليات المرتبطة بمفهوم الأفلام الوثائقية، والتي قد تؤدي إلى الخلط بينها وبين البرامج التسجيلية.

أولاً: مقدمة



السينما الوثائقية شكل من أشكال التعبير الفني الخلاق، أسس بدايات الفن السينمائي، وعبّر من خلاله الرواد الأوائل عن رصدهم لجوانب وصور من الحياة اليومية، واستندت مقولاته الجمالية إلى عناصر من الواقع المعاش بكل صوره المرئية، وباتت الأفلام الأولى التي تم انتاجها على يد عدد محدود جداً من المخرجين أمثال "فيرتوف"، وثائق تاريخية تضاف إلى بقية الوثائق التاريخية الأخرى، كالصحف، والكتب، والمخطوطات، عادة ما يعود إليها الدارسون من أجل قراءة جوانب معينة في فترة زمنية محددة.

ثانياً: ظهور الفيلم الوثائقي وتطوره

منذ ما يقارب القرن ونيف، وتحديداً في الثامن والعشرين من عام 1895 م، ولدت السينما التسجيلية أو الوثائقية، على يد الأخوين (لوميير) "لوى وأوجست لوميير" اللذان قدما عرضاً مرئياً لمدة دقيقتين وبضع ثوان، تضمن مقطعين بصريين، الأول بعنوان "وصول قطار إلى محطة لاسبوتات"، والثاني بعنوان "الخروج من مصانع لوميير"، وكان العرض يتحدث عن قطار يدخل المحطة، وفي الوقت نفسه نرى عمالاً يخرجون من المصنع بعد انتهاء عملهم.

ومنذ ذلك التاريخ 1895 بدأت السينما الوثائقية بالظهور والانتشار، وقد تخصص فى إنتاجها رواد عالميون كبار أمثال: "روبيرت فلاهيرتي" الأمريكي (1884 – 1951)، و"دريجا فيرتوف" الروسي (1895–1954)، و"جون جريرسون" الانجليزي (1898–1973)، و"جوريس ايفانس" الهولندي (1898 – 1989 م) وغيرهم، كان يغلب على أفلامهم الطابع الإخباري وخاصةً قبل عام 1912، إلا أنهم من خلال ذلك استطاعوا توثيق الأحداث الحقيقية وتسليط الضوء عليها في كثير من بقاع الأرض في ذلك الوقت.

ولقد استخدم الفرنسيون مصطلح "Le film documentaire" أي "الفيلم الوثائقي"، منذ اختراع "لويس لوميير" لجهاز التقاط وعرض الصور السينمائية المتحركة سنة 1895، الذي استخدم (أي جهاز الالتقاط أو الكاميرا) بداية من قبل المغامرين والمصورين لتصوير أفلام الرحلات، ولتوثيق أوجه نشاطهم، وتسجيل مشاهداتهم، لإعادة عرضها على الأهل والأصدقاء من قبيل التذكار، بينما تعتبر سنة 1923، العام الذي استعمل فيه (واعُتمد أيضاً) للمرة الأولى مصطلح أو مفهوم الوثائقي، وذلك للتعبير عن كل فيلم يستمد مادته من الوثائق المأخوذة من الواقع، كما ظهر في نفس الوقت تقريباً، التعبير الإنجليزي "documentary film"، الذي أطلقه المخرج والناقد الانجليزي "John Grierson"، في مقال نشره في جريدة «The New York Sun» الأمريكية سنة 1926، على الأفلام التي ترصد الواقع الإنساني، ووصفها (أي الأفلام الوثائقية) بأنها المعالجة الخلاقة للواقع، وميزها عن غيرها من الأشكال السينمائية التسجيلية التي أخذت في الانتشار آنذاك، عبر تقسيمه للإنتاج السينمائي الوثائقي إلى مستويين لكل منهما أهدافه:

- **المستوى 1:** وهو المستوى الذي يرى أنه يجب أن تقتصر عليه تسمية الأفلام الوثائقية، أو التسجيلية، حيث الانتقال والسمو بالمعالجة السينمائية، من مجرد الوصف الدقيق للواقع والطبيعة، إلى مرحلة إعادة التنظيم والترتيب، ثم التكوين الفني لهذه المادة الواقعية الطبيعية.
- **المستوى 2:** يضم بقية الأشكال التسجيلية.

ومن أوائل المخرجين في السينما، الذين عاصروا المخرج "لويس لوميير"، "Moray" الفرنسي، وهو سينمائي تقني، وأول من اخترع La Fusil photographique (الكاميرا)، وأيضاً المخرج "Méliès"، الذي اخترع الخدع السينمائية، وقد قدمت معظم الأفلام في البداية في قاعات عرض الإخوة "Lumière"، ولكنها خرجت بسرعة بعد ذلك إلى الساحات العمومية، وقد كانت معظم الأفلام من النوع القصير، الذي لا تتجاوز مدة عرضه الدقائق القليلة، وتناولت الموضوعات المطروحة في ذلك الوقت، والتي كانت تشكل "موضوعات الساعة".

فيما بعد ظهر نوع سينمائي جديد، ذو طابع اخباري، هو "الروبيبورتاج المصور"، اعتمد على جماليات الصور الفوتوغرافية، وبرع به العديد من الشباب الموهوبين، مما جعله يتطور بسرعة،

كما تنافست في تلك المرحلة فيما بينها (من 1897- 1925) ثلاث شركات سينمائية رائدة، هي: شركة "Biographe"، وشركة "Vitographe"، وشركة "Edison".

وقد ظهر أول فيلم تسجيلي متكامل – كما كنت قد أشرت لذلك في الوحدة التعليمية الأولى- نهاية عام 1912، بعنوان "اكتشاف سكوت للقطب الجنوبي"، من إخراج الإنكليزي "هوبرت بونج"، بينما يرى آخرون أن أول فيلم تسجيلي متكامل ظهر عام 1915 من إخراج الكندي "روبرت فلاهرتي"، وهو فيلم "نانوك رجل الشمال"، الذي حقق هذا الفيلم نجاحاً كبيراً في أمريكا وأوروبا كما كتب عنه الكثيرون وخاصةً النقاد.

وعند استيلاء الشيوعيون على السلطة في الاتحاد السوفياتي بعد الثورة البلشفية سنة 1917، اهتم السوفيات بالسينما كظاهرة اجتماعية مؤثرة، وقد كان من الضروري إعادة تنظيمها وفق المبادئ الماركسية، لذلك أممت السينما عام 1919، وانضمت إلى المؤسسات الشعبية التي كان مطلوب منها، عكس الحقيقة والواقع من منظور شيوعي، ويعتبر المخرج السوفيتي "DZIGAVERTOV" من رواد الفيلم الوثائقي في الاتحاد السوفياتي، بل يعتبر مدرسة مستقلة في مجال الفيلم الوثائقي السوفياتي، نظراً لما قدمه من أعمال، أولها فيلمه الشهير « Lang Métrage» سنة 1919، تحت عنوان "عيد ميلاد الثورة "، وقد تميز بطول مدته التي قاربت الساعتين ونصف الساعة، وقد أتبع هذا الفيلم بأفلام أخرى اتسمت بالوثائقية، حيث كانت بمثابة شواهد عن أحداث حقيقية حول الحرب الأهلية في الاتحاد السوفياتي، كما أخرج مجموعة من الشباب المناضلين في الحزب الشيوعي عام 1922 أفلاماً أخرى عن الثورة بالاعتماد على وثائق حية عن الثورة، أخذت من مكتبة الأرشيف المصور الخاص بالثورة البلشفية.

هذا، وقد نشأت السينما العربية وثائقية أيضاً، على غرار السينما العالمية إبان ظهورها، وقد بدأت – كما أشرت سابقاً- على يد بعض المخرجين الفرنسيين الذين قاموا إبان احتلال فرنسا لبعض الدول العربية، بتصوير بعض الأفلام عن أحداث ومواقع هامة في كل من سورية ولبنان والمغرب العربي، ولكن في عام 1923 تحولت إلى عربية محضة على يد رائد السينما المصرية (محمد بيومي 1894 -1963م)، حيث أصدر مجلة (آمون) السينمائية، وتصدر العدد الأول منها ترحيب الأمة المصرية بعودة الزعيم "سعد زغلول" من منفاه عام 1923م، ثم تتابعت الأعداد بعد ذلك، وتتابعت الأفلام.

ومع بداية سنة 1949، بدأ استخدام مصطلح "Documentariste" (الوثائقي) يطلق على السينمائي الذي يخرج أفلاماً وثائقية، وقد اعتبرت هذه السنة 1949، السنة التي انتشر فيها الفيلم الوثائقي بشكل كبير، وظهرت العديد من الأفلام الوثائقية التي تروي قصصاً، وأحقاباً تاريخية، وبدأ بعدها الفيلم الوثائقي يأخذ أبعاده كعلم مستقل بذاته، وكفن له مبدعوه.

هذا وقد استمر تطور الفيلم الوثائقي يوماً بعد يوم خاصة مع ظهور المخترعات السينمائية والتقنية الجديدة، وتطور فن المونتاج، ودخول الصوت كعنصر رئيس من عناصر الشرح والتفسير والإبداع في السينما، حيث اشتغل السينمائيون على الصوت لتحويله إلى سلطة، باعتباره القول الحق، وتحويل الصورة إلى قوة تأثيرية كبرى، فأصبحت السينما في الولايات المتحدة الأمريكية، كما في ألمانيا وبريطانيا عبارة عن جهاز للسلطة، وعاكس لسياساتها وإيديولوجيتها.

ثالثاً: ماهية الفيلم الوثائقي وتعريفاته

يمتد الاجتهاد، والاختلاف على تعريف الفيلم الوثائقي وماهيته من يوم ولادة السينما عام 1895 وحتى عصرنا الراهن، رغم قيام الاتحاد الدولي للأفلام الوثائقية عام 1948 بصياغة تعريف للفيلم الوثائقي، لتفريقه عن غيره من الأنواع الفنية السينمائية والتلفزيونية، على النحو التالي: "هو كافة أساليب التسجيل لأي مظهر للحقيقة، يعرض بوسائل التسجيل المباشرة، أو بإعادة بنائه بصدق، وذلك لحفز المشاهد إلى عمل شيء، أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنساني، أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الاقتصاد أو الثقافة أو العلاقات الإنسانية".

إلا أن المخرج الانكليزي "جون جريرسون" كان في عام 1926 قد سبق الاتحاد الدولي للأفلام الوثائقية باستخدام مصطلح السينما الوثائقية، وهو يستعرض فيلم "موانا"، الذي أخرجه شاعر السينما الوثائقية "روبرت فلاهرتي"، الجوالة السينمائي الذي حمل كاميراته لتصوير حياة الناس

اليومية في الأصقاع النائية، فقدم دراسات كاملة بالكاميرا عن حياة الإسكيمو، وعن حياة السكان في البحار الجنوبية.

كما قام "جريرسون" بتحديد ماهية هذه الأفلام، وفي صياغة تعريف لها، وحدَّد لها (للأفلام الوثائقية) ثلاث خصائص، لا بد من توافرها لكي يصبح الفيلم وثائقياً حقيقياً وهي:

أ- اعتماد الفيلم على التنقل، والملاحظة، والانتقاء من الحياة نفسها، بحيث لا يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الفيلم الروائي، وإنما يصوِّر المشاهد الحيةّ، والوقائع الحقيقية.

ب- أشخاص الفيلم ومناظره يختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين، ولا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الاستديو.

ج- مادة الفيلم تختار من الطبيعة رأساً، دون تأليف، لتكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة والممثلة.

وقد كانت وجهة نظر "جريرسون" في تحديد ماهية الفيلم الوثائقي قائمة على أن ما الذي يجعل الفيلم وثائقياً؟ ليس فقط كون مكان الفيلم حقيقياً، والأشخاص الموجودين فيه كذلك، بالإضافة إلى القصة والوقائع، والابتعاد عن الخيال والابتكار، بل أيضاً قدرته على المعالجة الخلاقة، أي الإبداعية للواقع، وهو ما يعني أن "جريرسون"، رغم تأكيده على حقيقية عناصر الفيلم الوثائقي وعدم تجاوزها للواقع، إلا أنه أشار عبر تعريفه: إلى أن هذه الواقعية ليست اعتباطية بل منتقاة، أي أنها وجهة نظر مخرج عن الواقع، من هذا الواقع.

وقد تطور هذا الاتجاه على أيدي بعض المخرجين والمنظرين أمثال (أندريه بازان، روبرت فلاهرتي وبول روثا، وفيليب دين، وغيرهم)، وأخذ شكلاً أعمق من ذي قبل، عبر تأكيده على أهمية الجانبين الموضوعي (المعالج)، والذاتي (الخلاق) في معالجة السينما الوثائقية للمادة الحياتية، وللظواهر الموجودة موضوعياً (أي وجودياً) في الحياة الانسانية، بحيث يشكل الواقع المادة الخام التي يستخرج منها المبدع كل ما هو جديد، دون الاكتفاء بنسخ هذا الواقع وعرضه على الشاشة، أي عبر التأكيد على أهمية وحتمية توافر عناصر الصراع الدرامي في الفيلم الوثائقي، بسبب ورغم تعامله مع الواقع ذاته، بما هو عليه.

وهو اتجاه دفع "ريتشارد ماكان" إلى القول: "إن أصالة الفيلم الوثائقي وقيمته، لا تنبع من اعتماده على مادة من الواقع فقط، بقدر ما ترجع إلى أصالة وتوثيق هذه المادة الواقعية، بمعنى أن الوثيقة هي الأهم عندما تعبر بصدق عن الواقع".

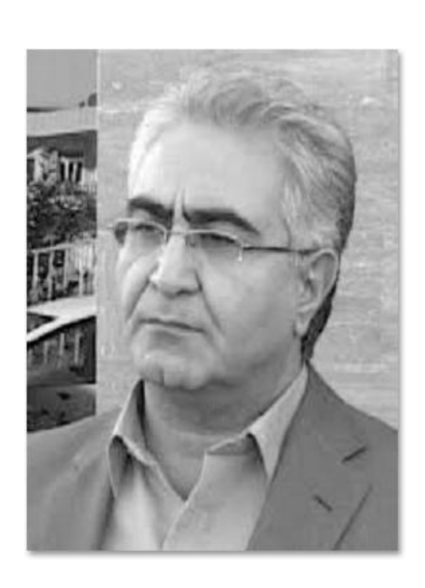
وهو رأي يتفق مع وجهة نظر "جريرسون" التي أشرت لها فيما سبق، في أن التعامل مع الحقيقة في أي نوع من الأفلام، يفرض تغييراً طفيفاً في هذه الحقيقة من جهة، بما يتوافق مع الصياغة الفنية للمخرج وأسلوبيته، شرط أن تكون الأحداث أو المعلومات التي تدرج في الفيلم الوثائقي حقيقية غير مزيفة، أو مصطنعة، من جهة أخرى.

وهذا يعني، أن الفيلم الوثائقي يصنف ضمن الأفلام الحقيقية أي أنه nonfiction، بخلاف الأفلام الدرامية (narrative الروائية)، التي تصنف على أنها fiction أي أنها مبنية على الخيال أساساً، أو على قصص واقعية ولكن بمعالجة وسياقات مصطنعة.

ولذلك، فالفيلم حتى ولو كانت قضيته حقيقية، وشخوصه حقيقية، ولكن تم توجيههم في (سياقات) مفتعلة (لا تعكس حياتهم)، فهذا يعني أنها (مصطنعة) ولا تمثل الواقعية، وهذا يعني أنه لكي يكون الفيلم وثائقياً، يجب أن يتناول (أشخاص) حقيقين، و(قضايا) حقيقية، في (سياق) حقيقي، لإيصال رسالة محددة.

وعلى سبيل المثال، ولتقريب الصورة أكثر، لو أردنا تناول ظاهرة البطالة في الوطن العربي وأثرها على الاستقرار السياسي، وكانت القضية واضحة، ولدينا تفصيلات كثيرة عنها، وتابعنا مسار حياة عدة عاطلين عن العمل في عدة بلدان عربية، ووجدنا خبراء يمكنهم إثراء الفيلم بوجهات نظرهم، ولكن لأسباب ما، قمنا بتغيير مسار إجابات العاطلين عن العمل، للتوافق مع أجندة سياسية معينة، في هذه الحالة.. يصبح هذا المسار (مفتعل، مختلق، مصطنع) لا يعكس حقيقة حياة هؤلاء العاطلين.. وبالتالي لا يعد فيلماً وثائقياً؛ لأنه لا يمثل سياقاً حقيقياً.

وعليه، وبالاستناد للمعيارين الذاتي والموضوعي، عرف الباحث السينمائي " مروان ياسين الدليمي" الفيلم الوثائقي، بأنه "الفيلم الذي يعتمد على تصوير أحداث الواقع المباشر الذى يجعل منه كاتب الفيلم موضوعاً أو قصة، وأبطاله هم شخصيات واقعية حقيقية، وحواره عبارة عن



تعليق خارجي على الأحداث، أو تعليق مع إجراء حوارات تلقائية يتم تسجيلها مباشرة مع شخصيات من قلب الأحداث، وديكوره هو المكان الواقعي الذى تتحرك بداخله الشخصيات الحقيقية، ويجرى فيه الحدث في البر، أو البحر، في القرية، أو المدينة، داخل أماكن مغلقة أو مفتوحة، وهدف الفيلم الوثائقي هو المعرفة والتنوير مع وجود متعة فنية خاصة به.



كما عرفت الموسوعة البريطانية الجديدة الفيلم الوثائقي بأنه: نوع من الأفلام السينمائية غير الروائية، بمعنى أنه لا يتضمن قصة أو خيالاً، وإنما يتخذ مادته السينمائية من واقع الحياة، فيصور هذا الواقع، ويفسر حقائقه المادية، أو يعيد تكوين هذا الواقع وتعديله بشكل يعبر عن الحقيقة الواقعة، هادفاً إلى تحقيق غرض تعليمي أو ترفيهي.



أما أكمل، وأفضل تعاريف الفيلم الوثائقي (من وجهة نظر منهجية)، فهو تعريف معجم الفن السينمائي الدولي له بأنه:" نوع من الأفلام غير الروائية التي لا تعتمد على القصة والخيال، بل تتخذ مادتها من الواقع سواء أكان ذلك بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع،

أو عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية".

هذا، ويعتبر المخرج الوثائقي "باري هامب Barry Hampe"، في كتابه: Making Documentary Films And Videos، من أفضل من فصّلوا في ماهية الفيلم الوثائقي، عندما أكّد على أهمية حركية الصورة بالقول: "الكاميرا لا تجعل الصورة ممتعة، إنما [فعل] الناس هو ما يجعلها ممتعة"، وانتقد في كتابه: "الأفلام الوثائقية التي تعتمد كثيراً على المقابلات"، لأن حديث الناس وحده (من وجهة نظره) لا يصنع الفيلم، بل أفعالهم هي التي تصنعه، لأن المشاهدين يريدون (البرهان والشاهد) على صدقية القضية التي يتم تصويرها، ولذلك فإجراء المقابلات مع الشخصيات، غير كاف، بل يلزم تقديم شاهد بصري (Visual Evidence)، أي تصوير الشخصيات وهم يمارسون حياتهم بالشكل الطبيعي، ومحاولة رصد المتغيرات المحيطة بهم، وردود أفعالهم التلقائية عليها، وذلك بما يتفق مع موضوع الفيلم، والهدف الذي يسعى لتحقيقه.

وقد بين "باري هامب Barry Hampe"، أن للفيلم الوثائقي ملامح تميزه، يمكن ادراكها رغم تداخل أشكال الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، وذلك عبر تحديد الأشكال التي لا تعتبر أفلاماً وثائقية (من وجهة نظره)، وهي أربعة أشكال:

1- الدراما التسجيلية Docudramas

وهي الأفلام التي يتم تمثيلها بالاستناد إلى أحداث تاريخية، أو حياة شخصية عامة، فيتم الاستعانة بممثلين، وسيناريو كامل، محبوك درامياً، ومصاغ وفقاً للضرورات الدرامية، وبما يتناسب مع الحبكة، واحتياجات السرد، ومدار الاختلاف هنا بين الفيلم الوثائقي والدراما التسجيلية، هو في الكيفية وليس المضمون، بمعنى أن الدراما التسجيلية تعد قالباً مهماً ومؤثراً؛ لكنها لا تصنف ضمن الأفلام الوثائقية، بل تعد أفلاماً روائية (درامية)، أي أنها في النهاية تصنف بأنها Fiction.

ومن الأمثلة على ذلك، الفيلم المشهور (عمر المختار: أسد الصحراء 1981) المبني على سيرة شخصية وأحداث تاريخية (حقيقية)، ولكن تم معالجتها وتمثيلها درامياً بما يناسب الحبكة الدرامية، وأيضا فيلم (Munich 2005) الذي يروي قصة حادثة تاريخية، حدثت في أولمبياد

ميونخ 1972، حينما قامت مجموعة من الفدائيين الفلسطينيين باستهداف الوفد الاسرائيلي في الأولمبياد، ثم قام مؤخراً الموساد بتتبع المجموعة الفدائية واغتيالها، وقد تم تمثيل الحادثة وفقاً لاحتياجات الحبكة الدرامية، وتلاؤمها مع الأجندة السياسية للمنتج، والهدف الذي يسعى لتحقيقه.

وهنا لابد من الإشارة، إلى أن استخدام (التمثيل) جزئياً Reenactment في الأفلام الوثائقية، لتوضيح أحداث أو انفعالات، لا ينفي عنها صفة الوثائقية، إذا استخدم بصورة مؤثرة واحترافية كما في بعض الأفلام الوثائقية من مثل فيلم (The Thin Blue Line 1988) للمخرج " Errol Morris"، الذي قام فيه بإعادة تمثيل مشهد قتل رجل الشرطة وهو يستوقف سيارة سائق سيارة في منتصف الليل.

وعلى سبيل المثال، لو أردنا انتاج فيلم عن الزلازل التي حدثت في اليابان في عام 2011، وأدت إلى حدوث سيول، وانفجار خطير بمفاعل نووي، بالطبع سنجد مقاطع أرشيفية للسيول والانفجار، وغرق الناس وعمليات الإنقاذ وغيرها، لكن إذا كنا نريد انتاج الفيلم على شكل قصة وثائقية، فيجب أن نختار عائلة ممن عانوا تلك الأحداث، ومن ثم وحتى نوضح للمشاهد حجم الخوف والرعب الذي انتاب هذه العائلة أثناء السيل أو خوفاً من الانفجار، فسوف نحتاج إلى إعادة خلق المشاهد (Recreation scene) كما جرت، عبر إعادة تمثيلها من قبل أفراد العائلة نفسها، وكأنهم يعيدون تذكرها، فنصور (على سبيل المثال) الأطفال من داخل الغرفة يشاهدون من النافذة (اللقطات الخارجية الأرشيفية: مثل سيارات يجرفها السيل)، ونستعين بمصدر مياه بحيث يقوم بسكب المياه في داخل الغرفة (بطريقة رمزية)، ثم نصور تحرك قطع الأثاث، وردة فعل الأطفال، وهم يتحسسون ارتفاع منسوب المياه في الغرفة، ثم لقطة أخرى للزوجة وهي ترفع الهاتف وتتصل بزوجها، وسماعة الهاتف يقطر منها الماء، ثم مشهد آخر للزوج في العمل، وهو مصدوم وخائف على أسرته ويظهر عليه الارتباك الشديد.. وهكذا، ويمكن أن نضيف إلى هذه المشاهد مؤثرات بصرية وصوتية تدخل المشاهد في الحالة النفسية التي كانت تعيش فيها الأسر اليابانية أثناء السيل والانفجار، ويمكن أن يكون الصوت Voice–Over من العائلة نفسها على هذه المشاهد، أو من المعلق Narration، أو يكون صوت التمثيل الأساسي بحسب رؤية المخرج، وفي هذه الحالة، المشاهد يعرف تماماً أنه تمثيل لما حصل، ولكنه تمثيل (جزئي) بمعنى أنه للتوضيح، والشخصيات التي مثلت من المحتمل أن تكون نفس الشخصيات، أو

شخصيات يستعان بها، المهم في كل هذا، أن المشهد الممثل، يروي قصة (موثقة) لأسرة حقيقية في الفيلم، واستناداً لمقابلات معهم، وربما زيارة منزلهم ورؤية آثار السيول.

2- تلفزيون الواقع Reality Television

يؤكد "باري هامب" على عدم وثائقية برامج تلفزيون الواقع، التي يتم إخراجها بصورة مبهرة، مثل برنامج المسابقات "Survivor" الذي يعرض على قناة CBS، ويضم مجموعة متسابقين يتنافسون في مسابقات بدنية وذهنية، ثم يحصل فائز واحد في كل لعبة على الحصانة، كما يتم التصويت على خروج متسابق كل يوم، حتى يفوز آخر متسابق بمليون دولار، ومثله برنامج "Man Vs. Wild" للمقدم Bear Grylls حيث يسافر إلى بيئات متنوعة ويحاول أن يتأقلم مع الظروف الطبيعية الصعبة، ويعرض أفكاراً وحلولاً للصيد والنجاة من المخاطر، لأنها تنتج في (بيئة مصطنعة)، لأنه رغم حقيقة أن مقدم البرنامج Bear يعيش في الصحراء الكبرى في أفريقيا ويحاول أن يتأقلم مع ظروف شح المياه، لكنه ببساطه يعيش في بريطانيا، وقدِم إلى الصحراء ليحاكي حياة السكان هناك، وفي حالة تعرضه لأي مخاطر حقيقية، فإن فريق انتاج البرنامج، لديه اجراءات أمن وسلامة عالية لحمايته، مما يشكك بواقعية الأحداث، أو على حد تعبير "هامب": "هل هذه الأحداث كانت لتقع [مع فريق العمل] لو لم تكن هناك كاميرا؟" والإجابة بالطبع لا، لذلك لا يمكن تصنيف هذا النمط من البرامج ضمن الأفلام الوثائقية.

3- الدعاية التسجيلية Docuganda

يشير "باري هامب" إلى أن طريقة معالجة فيلم ما، قد تخرجه من إطار الأفلام الوثائقية، فالأفلام الدعائية (سياسية أو فكرية أو طائفية أو غيرها) Propaganda، التي تعرض جانباً واحداً فقط من قضية، دون عرض الجوانب الأخرى، لا تعد (حقيقية)، وإنما منحازة one-sided، وبالتالي لا تصنف ضمن الأفلام الوثائقية.

مثال: إذا أراد منتج أفلام وثائقية أن يظهر حجم استغلال شركة سيارات ما، لحاجة المجتمع أو إقباله على سياراتها، عبر قيامها برفع أسعارها، مع العلم أن نفس الشركة لديها مشاريع خدمة مجتمعية كثيرة، ولكن بقصد الإثارة وكسب تعاطف المشاهدين، لم يورد أي إشارة لهذه المشاريع (الخدمية أو الخيرية)، وإنما ركز كل الفيلم على سلبيات وجشع الشركة، وأجرى مقابلات مع

العملاء، والخبراء لتأكيد هذه الصورة، وبالمقابل لم يعط فرصة لممثلين عن الشركة نفسها لتوضيح موقفها وشرح أسبابها، مما يجعل الفيلم منحازاً بالكامل لطرف واحد، ويعد اخلالاً جذرياً بمفهوم (الحقيقة)، وينفي عن الفيلم الصفة الوثائقية، ويحوله إلى فيلم دعائي تسجيلي.

أيضاً، لو أن منتج سينمائي أو تلفزيوني، أراد أن ينتج فليماً وثائقياً عن هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر بالسعودية، والتي بدأت مؤخراً تهتم بإنتاج مقاطع فيلمية قصيرة، لتسويق نفسها أمام الرأي العام، فهنا.. إن اهتم المنتج بالدفاع عن الهيئة وذكر محاسنها فقط، وأظهر منجزاتها من الحفاظ على الفضيلة والقيم والأخلاق العامة، عبر مقابلات مع أناس يشكرون الهيئة، يكون المنتج قد عرض جانباً واحداً من القضية، وأهمل الجوانب الأخرى.

أما إن أراد أن يتعاطى مع القضية بصورة متوازنة، فيجب عليه أن يذكر (عبر مقابلات أيضاً) ما يعده البعض تجاوزات من الهيئة، وأخطاء يقعون فيها بحكم أنهم بشر يعتريهم ما يعتري غيرهم من أخطاء، ثم يعطي الهيئة فرصة لتبرير موقفها أو الاعتراف بالقصور، بالشكل الذي يسمح بنقل الحقيقة كاملة دون تزييف، وفي المحصلة يترك الحكم النهائي للمشاهدين.

4- الصحافة التلفزيونية Television Journalism

يشير "باري هامب" في كتابه "صناعة الأفلام الوثائقية"، إلى أن التقارير والريبورتاجات التلفزيونية، لا يمكن أيضاً اعتبارها أفلام وثائقية، لأن التقارير التلفزيونية سريعة، وآنية، وسطحية، بينما الأفلام الوثائقية تغوص في الأعماق محللة، ومحاولة فهم الظواهر والأسباب، وساعية لإيجاد المقترحات والحلول للقضية المعروضة.

والحقيقة، أنه من الصعب الحكم قطعاً، بأن هذا فيلم وثائقي، والآخر ليس كذلك، لأن الإنتاج السينمائي والتلفزيوني في النهاية هو عمل فني قائم على إبداع إنساني مستمر، وكل القواعد والتنظيرات في هذا الفن هي من باب المحاولة لتأصيل ممارساته، ولكن مع تقدم وسائل تقنية التصوير والإعلام الرقمي؛ قد تتغير كثير من الأفكار والقوالب الفنية، لكن تبقى هناك ركائز تفرق الأفلام الوثائقية عن غيرها من الأفلام، وهي أنها: "من حيث المبدأ هي وثيقة عن الحياة والواقع تتجسد مادتها عن طريق العكس، أو التصوير المباشر لهما"، كما أن الأفلام الوثائقية تشترك جميعها، في كونها نابعة من حاجة محددة لدى صناعها، وساعية لتحقيق هدف بعينه،

ليس بالضرورة أن يكون دعائياً، ولكنه حتماً يخدم أجندة ما، قد تكون سياسية، أو اجتماعية، أو تنموية، أو ثقافية...الخ.

رابعاً: اشكاليات مرتبطة بالأفلام الوثائقية

1- الإشكالية الأولى:

أولى الاشكاليات بالنسبة للسينما الوثائقية، تكمن في الاعتقاد الضمني (الواهم) لدى الكثير من المشاهدين، والعديد من مخرجي الأفلام الوثائقية في أن الكاميرا قادرة وكافية لأن تقوم بطريقة أو بأخرى بكل شيء، وفي أن المؤثرات الصوتية والبصرية، وأنظمة المونتاج اللا خطي يمكنها تحويل اللقطات الواقعية العشوائية، والمقابلات الحية إلى بيان وثائقي درامي.

والحقيقة أن هذا الاعتقاد واهم – كما أسلفت – لأنه فيه الكثير من الخلط بين مفهومي الحقيقة والواقع في إطار الفلسفة، على اعتبار أن صانع الفيلم عندما يتناول الواقع، يقصد اظهار أو الوصول إلى الحقيقة وفقاً لقناعة فلسفية، ينطلق من خلالها في رؤيته لهذا الواقع الذي هو "مرجع الحقيقة، فكل ما هو واقعي هو حقيقي"، وهو أمر إن كان يبدو منطقياً من الناحية النظرية، إلا أنه يجانب المنطق من الناحية العملية الانسانية.

لذلك فقد مر مسار السينما الوثائقية بتحولات مهمة في المفاهيم في ما يتعلق بعلاقتها وتعاملها مع الواقع، وحكم تطورها في هذا السياق، اتجاهين:

- الاتجاه الاول: يرى أن "السينما الوثائقية مرآة تعكس الواقع من دون تدخل المخرج أو الممثل، وعبّر عن هذا الاتجاه منظرون كبار مثل الألماني (زيغفريد كراكاور، والفرنسي انريه بازان).
- والاتجاه الثاني: ينظر إلى الواقع لا بوصفه هدفاً، بل طريق للوصول إلى الهدف، أي تعبير فني عن الواقع من قبل الفنان، ولكن من خلال مادة الواقع نفسه التي تُستخدم كوسيلة وليس كغاية بحد ذاتها، وأبرز منظري هذا الاتجاه هو المخرج دزيغا فيرتوف ".

ولعل خير مثال على ذلك، عندما قامت احدى الشركات السينمائية بتكليف (11) مخرجاً من (11) بلداً، لعمل فيلم من 11 دقيقة عن حادثة الحادي عشر من سبتمبر، كل بمفرده، وبحسب

رؤيته للحدث، تاركة لهم حرية الاختيار، بحسب تجربة وحس وخلفية المخرج الثقافية والتاريخية والفنية"، وقد جاءت الأفلام الإحدى عشرة، متباينة إلى حد كبير في معالجاتها، وأساليب سردها، ودوافعها وأهدافها ومقولاتها، رغم تناولها للقضية نفسها، مما ينفي عن الأفلام الوثائقية صفة "المرآة"، أي النسخ والمحاكاة، ويدخلها دائرة الأفلام الدرامية، رغم واقعيتها.

وذلك لأن الفيلم الوثائقي، رغم سعيه للنقل الحي لحياة أناس حقيقيين يعيشون أحداث واقعية، أو سرده لأحداث تاريخية بطريقة موضوعية (أي كل شيء متعلق بالنقل الواقعي للأحداث، إلا أن تثبيت المخرجين لكاميرات في زوايا بعض المتاجر أو محطات الغاز على اعتبار أنها تقوم بتسجيل أحداث واقعية ليس كافياً لتصوير فيلم وثائقي، لأن أفلام كهذه لا تعكس أي نظرة فنية ولا رسالة أخلاقية، أو طموح إنساني، مع العلم أن الوثائقيات يجب أن تكون بمثابة محاولة لتوسيع ولتغيير نظرة المشاهدين للعالم ولأنفسهم.

ولهذا فاعتماد المخرج على استخدام كاميرات المراقبة الثابتة أو المتحركة في التصوير Observational Documentaries، لا يعني الاكتفاء بتصوير ونقل المشاهد بشكل جامد، بل يجب انتقاء وعرض وتحرير المشاهد بطريقة تعكس وجهة نظر شخصية أو موضوعية في قضية ما، تجذب أنظار المشاهدين، وتمتعهم، وتزيد معارفهم، وتؤثر بهم.

2- الإشكالية الثانية:

اعتبار بعض الباحثين، الفيلم الوثائقي مجرد فيلم قصير فحسب، أي أن القصر من خصائصه، وهذا خطأ كبير، حيث أن الفيلم الوثائقي يمكن أن يكون قصيراً أو طويلاً، وبالتالي فالطول أو القصر، هما ميزة وليس خاصية لهذا النوع من الأفلام، شأنه في ذلك



شأن الفيلم الروائي، حيث يمكن لهذا الأخير أن يكون طويلاً أو قصيراً، وما يحدد ذلك، وفي أي نوع من الأفلام هو الموضوع ذاته بالدرجة الأولى، وتأتي بعد ذلك طريقة المعالجة، فهما وحدهما يفرضان طول وقصر الفيلم، بغض النظر إن كان فيلماً روائياً أو وثائقياً أو غيره.

3- الإشكالية الثالثة:

ثالث الإشكاليات، وأكثرها حضوراً وديمومة، هو الخلط بين مفهومي الوثائقي والتسجيلي، بسبب أن الكلمة اللاتينية لكلمة "وثائقي" و "تسجيلي" هي واحدة، مصدرها كلمة Document والتي تعني "وثيقة"، إلا أنّنا في اللغة العربية نملك خياراً بين اسمين هما "وثائقي" و"تسجيلي"، قد لا يكون متاحاً في لغات أخرى.

ولكن هل هناك فرق فعلي على المستوى العملي بين المفهومين، رغم انطباق مفهوم الفيلم "غير الروائي" على كليهما؟ الحقيقة يوجد فرق، فالفيلم الوثائقي، هو الذي يتبع شروط التوثيق الفعلية، ويلتزم بواقعية الأحداث، والأماكن، والشخوص، ولا يلجأ لإدخال عناصر خارجية، كتلقيح وتركيب، ولا إدارة الأشخاص في الفيلم كممثلين، أمّا التسجيلي فهو الذي يسجل ما يقع أمام الكاميرا، ليسجل وضعاً، وليس بالضرورة لكي يوثق حقيقة.

4- الإشكالية الرابعة:

التساؤل المشروع حول جوهر الفيلم الوثائقي، هل هو واقع أم تمثيل؟ وهو أمر كنت قد نوهت عنه سابقاً، عندما تكلمت عن أن تثبيت الكاميرا في زاوية محددة، وتسجيل ما تراقبه ليس أمراً كافياً لإنتاج فيلم وثائقي بالمعايير المتعارف عليها، فالاعتماد على الواقعية بالمطلق لا يعتبر عاملاً كافياً لخلق التدفق الدرامي (التصعيد) في الفيلم (حتى برامج تلفزيون الواقع – reality TV تعمل على استخدام أسلوب معين لنقل الوقائع) فتصوير الشيء نفسه من الزاوية نفسها، دون العمل على انتقاء اللقطات، ومن ثم مونتاجها في تسلسل منطقي ممتع، تفقدها القدرة على التواصل مع الجمهور، وتؤدي إلى ضياع الهدف الأساسي.

فسواء كان الفيلم خيالي أو واقعي، لا يعني ذلك أنه مجرد مرآة لعكس الواقع بشكل مجرد، الأمر الذي يؤكد على أهمية حركات الكاميرا، ومونتاج الفيلم، وحساب مدة اللقطات، وجميع أنواع

التعديلات التي نقوم فيها أثناء تصوير أي فيلم عادي، كما يجب أن تؤخذ بالحسبان، الموسيقى التصويرية وتناسبها مع موضوع الفيلم ومشاهده، والتصاعد الزمني للأحداث.

وبالطبع لا تعتمد الأفلام الوثائقية على التمثيل بشكل أساسي، بل يمكن اعتبارها بمثابة نقل فني لحدث ما، قام به شخص معين بطريقة معينة، مما يجعل من العسير استخدام جملة "عكس الوقائع بشكل مجرد" كوصف للأفلام الوثائقية، اضافة للإرباك الذي يثيره مصطلح "واقعية" بما يعنيه من تصوير مباشر وموضوعي للواقع، وإظهار للأحداث كما هي، دون التلاعب باللقطات، أو إضافة لمسات إبداعية، مما يوحي ببعض نقاط الضعف في الأفلام الوثائقية، التي تتشارك فيها مع الفلسفة الوضعية أو المنطقية، من حيث الاعتقاد بأن الأحداث تحققت بفعل عوامل حسية بالدرجة الأولى، مع إهمال الفردية، أو العواطف الشخصية، بالشكل الذي يجعل المخرج الوثائقي، يبدو وكأنه آلة عمياء، حريصة على نقل الوقائع بموضوعية، وربما "بملل" لعدم انحيازه لوجهة نظر واضحة ومحددة.

5- آخر الإشكاليات، هو ذاك الجدل البيزنطي، حول علاقة الواقع في الأفلام الوثائقية بالإبداع، لأنه على رغم من كون الواقع، المادة الخام لصناعة الأفلام الوثائقية، إلا أن ذلك لا يمنع نقل الواقع من جانب جديد أو مختلف، فالعديد من الأحداث الواقعية يتم وضعها ضمن إطار فيلم خيالي، مع إضافة لمسات إبداعية ومثيرة على صفات الشخصيات، والحفاظ على الهدف الأساسي "وهو عكس الحقيقة من زاوية معينة، أو محاكاة الحياة الاعتيادية، للتركيز على حقائق معينة فيها"، وهو المعنى الرئيس للأفلام الوثائقية (Documentaries) وفقاً لأصلها اللاتيني" دوتشيريه – docere "، وهي كلمة تعني التعليم أو التوجيه، أما عند تجريد الكلمة من زياداتها تصبح "وثّق" من توثيق.

الخلاصة:

توضح هذه الوحدة التعليمية نشأة وتطور الفيلم الوثائقي، شكلاً واصطلاحاً. إضافة إلى عرض التعريفات المختلفة للفيلم الوثائقي، وتوضيح ماهية الفيلم الوثائقي، والفروق بينه وبين الفيلم التسجيلي. وأخيراً تعرض الإشكاليات المرتبطة بمفهوم الفيلم الوثائقي.

التمارين:

ضع إشارة (صح √ أو خطأ X) أمام العبارات الآتية:

1- كل الأفلام الوثائقية، أفلام قصيرة من حيث زمن العرض/ خطأ

2- الواقع هو المادة الخام لصناعة الأفلام الوثائقية/ صح

3- لا يعتمد الفيلم الوثائقي على قصة مكتوبة مسبقاً/ صح

الوحدة التعليمية الثالثة

اتجاهات ومناهج الأفلام الوثائقية

الأهداف التعليمية:

بعد دراسة هذه الوحدة التعليمية يجب على الطالب أن يكون قادراً على:

1. معرفة الاتجاهات الخمس التي حكمت تطور الفيلم الوثائقي منذ اكتشاف السينما.
2. تكوين معلومات حول أهم المخرجين الرواد، الذين كان لهم أكبر الفضل في تطور الأفلام الوثائقية.
3. معرفة المناهج السينمائية التي شكلت ما يشبه النظرية أو قواعد فنية، فسرت بالاستناد لها إمكانات الفيلم الوثائقي والقدرة على ربطه باتجاهات سينمائية أخرى لاحقة له.

أولاً: مقدمة

المتتبع لتاريخ السينما في العالم، سوف يلاحظ (كما أشرت لذلك أكثر من مرة) أنها قد بدأت بداية تسجيلية أو توثيقية، فصوّرت في حينها، فعلاً مضارعاً لفاعلين، أي تسجيلاً حياً لأحداث واقعية، والصوّر الأولى للأخوين "لوميير" عن "خروج عمال من المصنع، وصبياً يلتهم تفاحة" كانت البداية، وأيضاً الأساس الذي سارت عليه الأفلام الوثائقية، ليس فقط في موضوعاتها، بل في مناهجها وتوجهاتها.

لكن هذا لا يعني أن صناعة الفيلم الوثائقي – كما تبدو للوهلة الأولى – في غاية السهولة، "إذ كل ما عليك أن تمضي إلى المكان الذي يدور فيه حدث مهم، وتشغّل آلة التصوير وتسجله، وإذا تمكنت من الحصول على لقطات مصورة بآلة تصوير لإعصار يجتاح بلدة ما أو حريق يلتهم بيوتاً قيمتها مليون دولار، فستتمكن من عرضها بسهولة على شاشة التلفزيون على الأقل، وكذلك لو استطعت تجميع سلسلة من المقابلات مع أشخاص مؤهلين ومهتمين بمشاكل اجتماعية جدية فستصبح أثيراً لدى مهرجانات أفلام الفيديو التي تهتم بقضايا محددة"، لأن المشهد الواقعي للإعصار ليس فيلماً وثائقياً في الحقيقة، وإنما قصاصة إخبارية، كما أن المقابلات الطويلة مع مؤيدين جديين لأي نوع من التغيير الاجتماعي لا تصنع فيلماً وثائقياً، لأن صناعة فيلم وثائقي ناجح أمر يتطلب أن يكون لديك بنية، أي تعاقب منظم للصور والأصوات تستحوذ على اهتمام المشاهد، وتمتعه، وهو ما دفع "Grierson" (رائد السينما الوثائقية البريطانية)، لتعريف الأفلام الوثائقية بأنها "العرض الإبداعي للحقيقة – Creative treatment of actuality".

رغم أن صناعة الفيلم الوثائقي هذه الأيام لا تختلف كثيراً عن صناعة الفيلم الوثائقي زمن الفيلم الصامت، من حيث أن صناع الأفلام في هذه الأيام (كما في تلك الأيام) يمضون حاملين كاميراتهم ويصورون ما يحلو لهم، كما إن هوليوود انطلقت في صناعة أفلامها من نموذج المرحلة الصوتية لأعوام الثلاثينات، واستمرت على القواعد نفسها، إلا أن التطور في صناعة الكاميرات السينمائية، والانتقال من الكاميرا 16 ملم إلى الكاميرا 36 ملم، والتنامي غير المحدود لتقنيات التلفزيون، وقدرته على نقل الحدث الذي يقع أمام الكاميرا مباشرة عبر الأثير إلى المشاهدين أينما كانوا، ليتابعوا مجرياتها ويترقبوا نتائجها، كسر القواعد، وغيّر المعايير، وأجبر

العاملين في مجال الفيلم الوثائقي على تطوير أدواتهم الفنية، والارتقاء بمعالجاتهم إلى الحدود التي يمكن أن تنقل الفيلم الوثائقي من مرحلة تسجيل الحياة الواقعية إلى مرحلة سردها، أي روايتها من وجهة نظر ناقلها، وهو أمر يستوجب اتخاذ قرارات مهمة حول أية قصة سيحكونها ولمن، ولأي هدف، وكذلك قرارات بشأن أسلوب التصوير والمونتاج والعرض.

ولذلك فقد ظهرت مدارس واتجاهات ومناهج في مجال إنتاج الوثائقيات في العالم، استحدثها ونظر لها الأكاديميون المختصون، وتبنوها، وأسهبوا في شرحها.

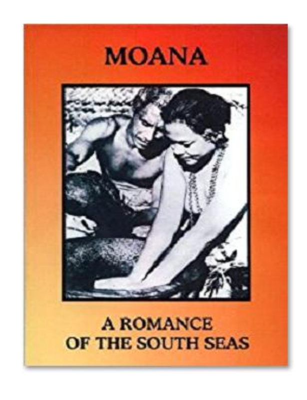
ثانياً: الاتجاهات الفنية للأفلام الوثائقية



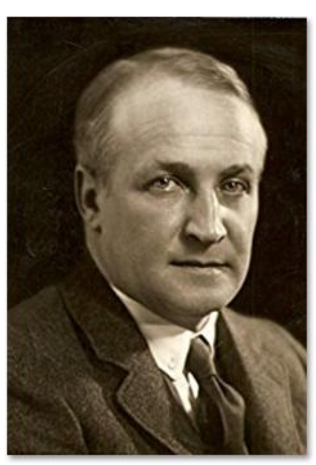
نقصد بالاتجاهات (بالإنجليزية: Trend)، الخيارات التي يقوم بها المنتج لعرض فكرة الفيلم بشكل معين، لتحقيق الأثر المنشود منه، وأهم هذه الاتجاهات، هي:

أ. الاتجاه الرومانسي (الرومانتيكي الطبيعي):

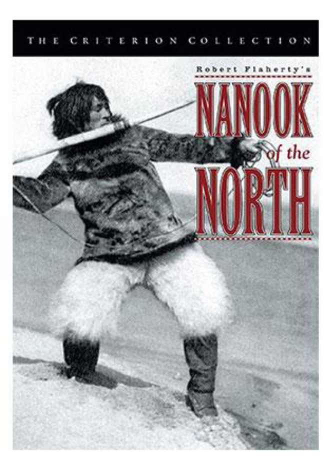
وهو اتجاه يركز فيه المخرجين على التمجيد الواضح للطبيعة، والاهتمام الملحوظ بعلاقة الإنسان بالعالم الذي يحيط به، كما يتسم بسعي المخرجين للتسامي بالمشاهدين بعيداً عن تفاصيل الحياة اليومية الاعتيادية،



ودفعهم إلى اكتشاف محيطهم بأكبر قدر من الحساسية، لضمان تحقيق المعرفة الكاملة العميقة، والإلمام الشامل بكل جوانب الموضوع الواقعي، الذي يعالجه ويصوره الفيلم في مكانه، وبشخوصه الحقيقيين، وبأحداثه الموضوعية دونما اختلاف أو تدخل من قبل مخرج الفيلم.



ويعتبر المخرج (روبرت فلاهرتي) رائداً وأباً روحياً لهذا الاتجاه، عندما قال: "إن مادة الفيلم الوثائقي، كما أفهمه، هي الحياة في الشكل الذي تعاش فيه، وهذا لا يتطلب أبداً كما يبدو للبعض، بأن تختصر مهمة الفنان الوثائقي في رصد صور متشابهة وقائمة دون انتقاء"، وقد استهل (فلاهرتي) الاتجاه الرومانتيكي بفيلم (نانوك ابن الشمال) عام 1922م، حيث تناول فيه صراع الإنسان في القطب الشمالي ضد الطبيعة، من أجل كسب قوته، من خلال قصة أسرة من "الاسكيمو"،



كما تمسك (فلاهرتي) بتصوير كل أفلامه في مواقعها الأصلية، بدون الاعتماد على سيناريو معد مسبقاً "اسكريبت"، بل اكتفى بالاعتماد على موهبة فطرية بالتصوير، وعلى قوة الملاحظة التي تستطيع أن تلحظ الجانب الدرامي الجوهري في صراع الإنسان ضد الطبيعة، وسرعة البديهة في التقاط التفاصيل الموضحة للطبائع الإنسانية، ولصيرورة الحياة اليومية للبشر.

فقد اصطحب فلاهرتي كاميرا خلال إحدى الرحلات التي قام بها في خليج هدسون Hudson Bay، ولكن أتت النار على كل ما قام بتصويره في أول الأمر، لكنه قام عام 1920 بزيارة لحساب إحدى الشركات التي تتاجر في الفراء، وهناك عند مصب أحد الأنهار استقر رأيه على أن يخرج فيلماً عن الإسكيمو، باسم " نانوك Nanook" مستخدماً أحد صيادي بقر البحر كشخصية رئيسية في الفيلم، وقد شكل هذا الفيلم بداية لتيار، يمكن إيراد الكثير من الأمثلة عليه، إلا أن أقدمها، وأهمها:

1. فيلم "نانوك" Nanook 1920:

اختلف الفيلم الذي أخرجه فلاهرتي عن الإسكيمو، عن الأفلام ذات المادة الطبيعية التي سبقته، وأيضاً عن كثير من تلك الأفلام التي أعقبته من ناحية بساطة شرحه للحياة البدائية التي يعيشها الإسكيمو، والتي ظهرت على الشاشة في تصوير بديع، قبل عهد الأفلام "البانكروماتك Panchromatic"، وامتاز أيضاً بفهمه التخيلي الذي يكمن خلف استخدام الكاميرا، فقد أبرز المشكلة الجوهرية للحياة في تلك المناطق القطبية، وهي "الكفاح من أجل القوت"، عن طريق لقطات اختيرت ببراعة، وعن طريق شعور صادق بالمصالح الجماعية لشعب الأسكيمو، وعبر ذلك ظهرت قوة ملاحظة فلاهرتي أعظم من الشرح المجرد الذي قدمه المصورون الطبيعيون الآخرون.

فلم يظهر الفيلم مجرد الكفاح اليومي الذي يخوضه شعب الإسكيمو من أجل الحياة، بل أوضح أن تقدم المدنية يتوقف على مقدرة الإنسان المتزايدة في جعل الطبيعة تخدم غرضاً معيناً، وعلى مهارته في إخضاع العناصر الطبيعية لكي تحقق أهدافها، ولذلك يقال إن السينما لم تتناول موضوعاً بشكل أكثر بساطة من عرضها كيف يبني "نانوك" كوخه الثلجي، ورغم احتواء الموضوع على جانب إرشادي، فإن هذا الفيلم قد خلق تناولاً جديداً تماماً للواقع الحي شكل الأساس لمنهجٍ عمل "فلاهرتي" فيما بعد على تطويره.

2. فيلم "موانا" Moana1926

قد عرف النجاح التجاري الذي حققه فيلم "نانوك" "فلاهرتي" بأقطاب السينما، فتعاقدت معه "بارامونت "Paramount Pictures Corporation على الذهاب إلى البحار الجنوبية، على أمل أن يعود بصور النساء العاريات هناك، وكان هذا هو المدى الذي يمكن للعقول التجارية الساعية وراء الربح أن تصل إليه في مجاراتها للمفهوم الطبيعي في الأفلام، ولكن بدلاً من ذلك عاد "فلاهرتي"، وقد ألف قصيدة حساسة عن سكان جزر "ساموا Samoa"، باسم "موانا Moana"، أوضح موضوعها كيف لجأ السكان الأصليون إلى خلق طقوس رسمية مؤلمة، هي الوشم، كي يؤكدوا رجولتهم.

وقد حظي فيلم "موانا 1926 Moana" باهتمام أكبر مما حظي به نانوك من قبل:

- أولاً: بسبب حركات الكاميرا الخلابة التي تحققت بشكل أكبر في أعمال "فلاهرتي التالية"، فقد كان أول فيلم طويل ينتج باستخدام "أفلام البانكروماتيك Panchromatic"، وهي (أفلام أسود وأبيض، حساسة لجميع ألوان الطيف البصري).
- ثانياً: والأهم، أنه أظهر بوضوح منهج فلاهرتي الخاص في العمل، وقد قال عنه "جريرسون": "أصبح من المبادئ المقررة أن تتبع القصة من البيئة، وأن تكون هي القصة الجوهرية لهذه البيئة، فالدراما عند فلاهرتي هي دراما الأيام والليالي، ودورة فصول السنة والصراعات الأساسية التي تضمن لشعب، مقومات الحياة أو تكفل الكرامة لقبيلته".

وقد عرضت شركة "بارامونت" فيلم "موانا" على الجمهور على أنه يمثل الحياة الغرامية لفتاة البحار الجنوبية، ومهدوا له بعدة فتيات شبه عاريات يرقصن مع النغمات الصاخبة، أما "فلاهرتي"، الذي أغضبه هذا الموقف من عمل استغرق منه عامين من الجهد الشاق، فقد عرض "موانا" في ست مدن كبرى بالولايات المتحدة، بعد أن لجأ إلى حشد الهيئات التعليمية ليكونوا جمهوره في دور العرض.

3. فيلم "تابو" 1931:

حوى فيلم "تابو" Tabu كل ما أضفته الطبيعة من جمال على أماكن تصويره، فالزوارق تلمع في ضوء الشمس، ورقصات الطقوس الدينية تؤديها فتيات جميلات أمام بحار هادرة ورمال ذهبية، ولكن كان من الواضح أن منهج فلاهرتي في تناول موضوعاته كان موضع خلاف بينه وبين عقلية "ميرنو المصور"، والذى اكتسب خبرته في الاستوديوهات الروائية، والنتيجة أن انحدر الفيلم إلى مجرد وصف شاعري جميل لأسطورة قديمة ليس لها أهمية، بعد ذلك سافر فلاهرتي إلى أوروبا حيث أخرج لمجلس التسويق الإمبراطوري E.M.B فيلماً عن التقاليد الحرفية في بريطانيا، اسمه "بريطانيا الصناعية Industrial Britain" سنة 1933.

4. فيلم "رجل من آران" 1934:

عام 1932، عهدت شركة "جومون البريطانية إلى "فلاهرتي" إخراج فيلم عن إحدى جزر "آران" على الشاطئ الإيرلندي، وقد ظهر فيلم "رجل من آران Man of Aran"، ليقدم منهج الفيلم الوثائقي الشاعري (الرومانسي) في أشهر درجاته تطوراً، ففيه حقق "فلاهرتي" كل رغباته التي راودت عقله منذ "نانوك"، وقد أنفق فلاهرتي عامين في إنتاج الفيلم، ووجد في هذه الجزيرة الوعرة موطناً ملائماً لمنهجه، فهي مكان يمكن فيه ملاحظة الإنسان في فلسفته البدائية للحياة، وفي صراعه الخارجي ضد عدوه (البحر)، وهو صراع بين الإنسان والطبيعة لم يسبق أن شاهده رواد السينما في ذلك الحين بهذه الجودة، وقد تنازعت فكرتان في هذا الفيلم، فأسماك القرش تجذب المتفرجين إلى شباك التذاكر، بينما مناظر البحر تستهوي المتفرج العاطفي، ولكن عدم وجود جانب روائي مختلق كان مبرراً قاطعاً لاعتبار الفيلم من الأفلام الوثائقية، حيث الكاميرا فيه، تستخدم لكشف جوهر الصراع الدرامي من أجل الوجود.

ب. الاتجاه الواقعي:

الواقعية في الفن، تعني تنبيه الناس إلى جمال الطبيعة والبشر وتصوير العلاقات الاجتماعية التي ينشغل بها الناس والقوى التي تتحكم فيهم والروابط والمصالح المشتركة بينهم، ولذلك فالمقصود بالواقعية هنا، ليس مجرد تقديم الشخصيات المألوفة والشائعة، والموضوعات المستمدة من الطبيعة والواقع فحسب، وإنما المقصود أيضاً السعي للكشف عن فردية الإنسان، وعن تشابهه مع غيره من البشر في آن واحد.



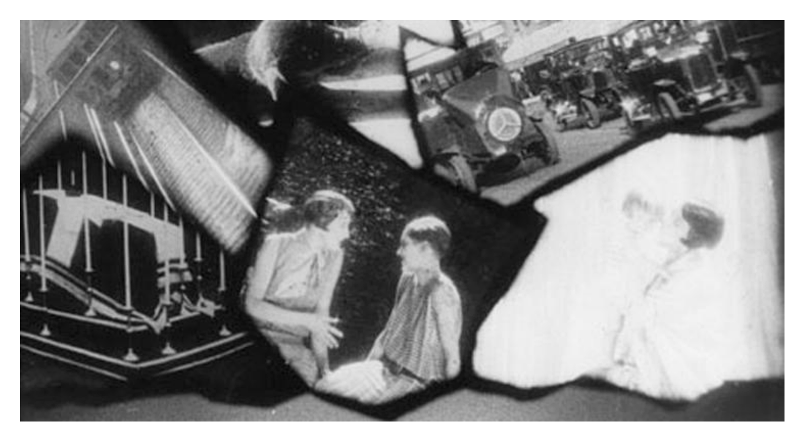
ويستمد الاتجاه الواقعي في مجال الفيلم الوثائقي مادته الفيلمية من الواقع المباشر لحياة المدن والقرى والأزقة والمصانع والأسواق والمستشفيات، وغير ذلك من الأماكن، في محاولة لإبراز ما يكمن تحت السطح وإلقاء الضوء على الأسباب والمسببات، وهو بذلك كمن يتولى خلق الشعر

وإيجاده في ميدان لم يسبق لشاعر أن طرقه من قبل، ونعني بذلك مادة الواقع العادي، البعيدة عن أن تكون موضوعاً لعمل فني، وهي بهذا لا تحتاج إلى الذوق السليم فحسب، وإنما أيضاً إلى الإلهام الفني، لكي تستطيع أن تنفذ إلى أعماق المشاهدين، وتؤثر بهم.

ولهذا يمكن القول، أنه بظهور الاتجاه الواقعي في مجال الفيلم الوثائقي، أمكن تصوير معاناة الإنسان، ومشكلاته وقضاياه في مواجهة الحياة العادية اليومية، وجنون المدينة بتناقضاتها العديدة، وعلى خلق علاقة مباشرة وغنية بالواقع اليومي بكل ايقاعه وطاقته الشعرية الأصيلة، دون الحاجة للاستعانة بصور ممثلة ومصنوعة عن الواقع ذاته، ويعتبر الفيلم الفرنسي (لا شيء غير الزمان 1926) للمخرج "كافالكانتي"، بداية أفلام الاتجاه الواقعي، باعتباره أول فيلم تحدث عن حياة مدينة (هي باريس)، وتم الكشف من خلاله عن إمكانية التعبير الفيلمي عن واقع المدن بكل تناقضاته، وجنونه، وإشكالياته، كما تم الكشف عن القدرة على أن يعلن المخرج وجهة نظره وموقفه الفكري عبر رصده وتنسيقه لمواد الواقع، بشكل يعكس الحقيقة الذاتية، ويعبر عن قناعات المخرج، مما يغني صلة السينما، وصلة المخرج بالواقع، كما يضع تجربة الواقع المتحرك ذاته أمام أعين المشاهدين، لتتحول عملية الفرجة إلى معرفة بالواقع، ومتعة في ممارسة هذه المعرفة.

وقد نمت المعالجة الواقعية للمادة والموضوعات الموجودة فعلاً حولنا، في المكان الأول من حركة طليعة السينمائيين في فرنسا، أولئك الذين استولت على عقولهم الخدع السهلة للكاميرا السينمائية، فأنتجوا الكثير من الأفلام القصيرة التي تتناول مختلف جوانب الحياة الفرنسية سواء في باريس أو في الريف، وقد كانت معظم هذه الأفلام تفتقر للعمق، وإن صدر أغلبها عن بديهة حاضرة، فملاحظاتهم عن مشهد المدنية المعاصرة محدود بمقارنات سطحية بين الفقر والغنى، وبين النظافة والقذارة، وقد غذت هذه الأفلام جمعيات الفيلم، وكانت إنتاجاً يعبر تماماً عن حركة "الفن للفن"، ومن أحسنها فيلم "لا شيء غير الوقت Nothing But Time" سنة 1926 للمخرج "ألبرتو كافالكانتي Alberto Cavalcanti"، الذي بنيت على غراره غالبية أفلامهم والذى صدر عن اهتمام جدي بالفيلم الوثائقي تجسد في كثير من الأفلام، أهمها:

1. كافالكانتي وفيلم "لا شيء سوى الوقت" 1926:

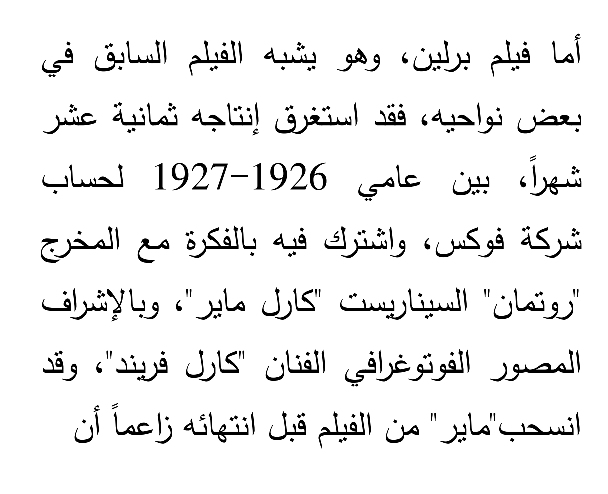


استغرق تصوير هذا الفيلم، الذي يعتبر الأول في سلسلة أفلام "يوم في حياة مدينة" أربعة أسابيع، وقد سبق فيلم "روتمان" المسمى "برلين" بأشهر عدة، رغم أن الأخير عرض أولاً في بريطانيا وأمريكا، وسلب بذلك "كافالكانتي" الكثير من فضله على أصحاب هذا الاتجاه.

لكن فيلم "لا شيء سوى الوقت" سيذكر دائما باعتباره يصور مرور الوقت خلال يوم في مدينة باريس، مع تكرار ظهور نفس الشخصيات في أوقات مختلفة ومهام متباينة، فقد كان المحاولة الأولى للتعبير بالسينما عن الحياة الرتيبة لمدينة بطريقة خلاقة، ورغم أن الفيلم غير متقن الصنع بالقياس للواقع السينمائي المعاصر، وخاصة فيما يتعلق بالمونتاج، إلا أنه في عام 1926، كان يعتبر فتحاً في ميدان جديد، فقد بيّن إمكانية التعبير عن الواقع المحيط بالبشر، فصراع الإنسان ضد الطبيعة في الجزر النائية قد حدد هدف "فلاهرتي"، بينما تحدد هدف "كافالكانتي" بصراع الإنسان ضد الشارع، وضد اضطراب المدينة.

ومن الجائز أن "كافالكانتي" قد فشل في ذلك الوقت في الوصول إلى تحقيق هذا الهدف بطريقة اجتماعية كاملة، ومن الجائز أنه كان يفتقر إلى الوسائل البصرية التي تمكنه من أن ينقل إلى الشاشة، قطاعاً واسعاً للمدينة، ولكن فيلمه قد استعرض على الأقل تجارب الحياة الحديثة، وحاول خلق جو درامي حول الأشياء العادية في البيئة المألوفة، وهو في هذه الحدود الضيقة يستحق الاعتراف بريادته.

2. روتمان وفيلم "برلين" 1927:



أما فيلم برلين، وهو يشبه الفيلم السابق في بعض نواحيه، فقد استغرق إنتاجه ثمانية عشر شهراً، بين عامي 1926–1927 لحساب شركة فوكس، واشترك فيه بالفكرة مع المخرج "روتمان" السيناريست "كارل ماير"، وبالإشراف المصور الفوتوغرافي الفنان "كارل فريند"، وقد انسحب"ماير" من الفيلم قبل انتهائه زاعماً أن

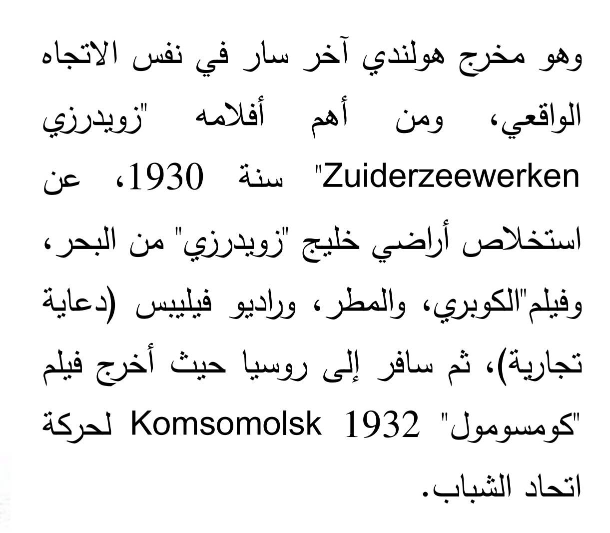


"روتمان" قد ابتعد عن فكرته الأصلية، أي (فكرة ماير) عن رصد حياة الناس العاديين في بيئتهم العادية، حيث ينقلنا الفيلم إلى ضواحي المدينة وهي تستيقظ، ليبدأ النهار بعودة المعربدين إلى بيوتهم، وخروج العمال من مساكنهم، ليكثر ارتفاع الستائر وفتح الشبابيك، ولتتهيأ المدينة للعمل، عبر تركيز على الازدحام المروري، ووقوف العمال أمام الآلات، والتفاوت الطبقي الواضح بين سكان برلين.

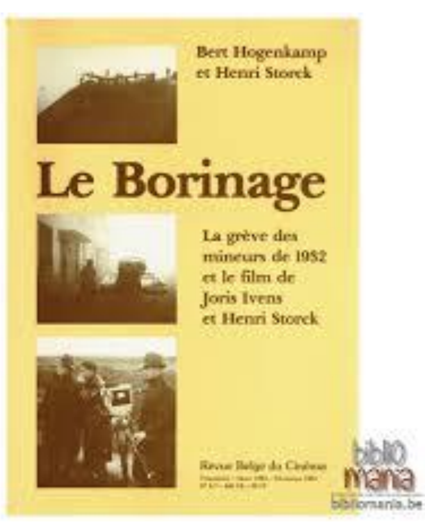
وقد استفاد "روتمان" كثيراً من مناهج السوفييت في المونتاج، فاعتمد فيلم برلين على المونتاج والتوقيت السليم ليصل إلى تأثيره السيمفوني، وذلك كان سبباً في أن الافتتاحية بلقطاتها المتحركة الجميلة التي تصور عجلات القطار والقضبان وأسلاك البرق والقاطرات تخترق المناظر الخلوية، قد لاقت استحسانا أكثر مما لاقته مشاهد المدينة نفسها، ولكن أهمية الفيلم تكمن في كونه خطوة تتضمن معالجة أكثر إثارة للواقع هزت حواس المشاهدين بتوقيتها وحركتها.

ومنذ ارتقى فيلم برلين بالمنهج السيمفوني في بناء الفيلم، تمت محاولات عدة حذت حذوه في استخدام مادة الحياة اليومية في الأفلام الوثائقية، وكانت في معظمها مبنية على قيم جمالية مستندة على الملاحظة السطحية للحياة الحديثة، وهكذا غطت الكاميرا في طوافها التجارة والصناعة والمدن والضواحي والمواصلات الجوية والبرية والبحرية والأشياء العظيمة التي حققها العلم وحققتها الهندسة.

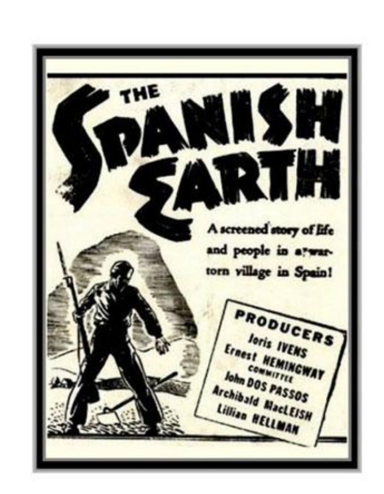
3. جوريس إيفانز Joris Ivens وأفلامه:



وهو مخرج هولندي آخر سار في نفس الاتجاه الواقعي، ومن أهم أفلامه "زويدرزي Zuiderzeewerken" سنة 1930، عن استخلاص أراضي خليج "زويدرزي" من البحر، وفيلم"الكوبري، والمطر، وراديو فيليبس (دعاية تجارية)، ثم سافر إلى روسيا حيث أخرج فيلم "كومسومول" Komsomolsk 1932 لحركة اتحاد الشباب.



إلا أن أهم أفلام "جوريس إيفانز" التي تظهر تطوره في اتجاهه بالفيلم الوثائقي، فيلم "البوريندج" Boringe سنة 1933، عن الأحوال السيئة لعمال التعدين في بلجيكا، وقد أخرجه سراً مضطراً،



ثم سافر إلى أميركا وأخرج مع "أرنست هيمنجواي" فيلم "الأرض الإسبانية Spanish Earth" سنة 1937، وكان الفيلم أكبر دعاية ضد الفاشية، وفي خلال الحرب عمل في وحدة الفيلم التابعة للجيش الأمريكي مع فرانك كابرا، ثم عمل في المجلس القومي للسينما بكندا، وأخيراً عمل لحساب الحكومة الهولندية مستشاراً للفيلم في جزر الهند الشرقية،



ثم أخرج في أستراليا فيلم "أندونيسيا تناديكم" Indonesia Calling سنة 1946، وهو عن إضراب عمال ميناء سيدني ورفضهم شحن الأسلحة الهولندية التي كانت ستستخدم ضد الأندونيسيين العزل الذين كانوا يطالبون بحريتهم.

وهذا الفيلم الأخير يلخص حياة "إيفانز"، فقد أنتجه رغم قلة ما معه من مال، ورغم كل الصعوبات التي وضعتها السلطات في طريقه، ولكن موقفه السليم الذي دل على متانة خلقه وإخلاصه لمبادئه ضمن له احترام وتقدير السينمائيين المخلصين في جميع أنحاء العالم، وتعد أفلام إيفانز في نظر البعض مليئة بالسياسة والدعاية، ولكنها في الحقيقة تختلف عن مثيلاتها في أنها موجهة للناس ومتصلة بهم تماماً، وتتبئ عن إيمان "إيفانز" القوي الذي لا يتزعزع بهم برغم قسوة الظروف، وقد عاد "إيفانز" بعد ذلك إلى أوروبا ليخرج فيلماً عن الشعوب السلافية، صوره في بولندا ويوغوسلافيا وبلغاريا وتشيكوسلوفاكيا، وهو يعتبر من أكثر العاملين في حقل الأفلام الوثائقية والتسجيلية أسفاراً، فقد شملت جولاته جميع أنحاء العالم، واعتبر ولا يزال يعتبر من أكثرهم عالمية، فالعالم بالنسبة له وحدة لا تتجزأ.

ج. الاتجاه السيمفوني:





تتمثل فلسفة الاتجاه السيمفوني في النظر إلى السينما كفن يشبه الموسيقى من حيث اعتماد كل منهما وقيامهما على عنصر الحركة، وإذا كان عنصر الحركة في الموسيقى يعبر عنه بأنه حركة الصوت في الزمان، فإن الحركة في السينما هي حركة الضوء في الزمان والمكان. وعلى هذا التشابه بين كل من الموسيقى والسينما يستند الاتجاه السيمفوني، الذي يهدف إلى تقديم مشاهد الفيلم في توالٍ حركي شبيه بحركات المقاطع الموسيقية، لتتحد وتتألف كل العناصر الفيلمية (صورة، حركة، لغة، صوت، مونتاج) في تكوين شامل، يعبر عن الإنسان وقضاياه.

ولذلك يتطلب هذا الاتجاه من مخرج الفيلم بالتعاون مع فريقه، ذوقاً فنياً عالياً، وحساً تصويرياً مرهفاً يعتمد على استخدام الايقاعات المتغيرة السرعة، والمؤثرات الخاصة طوال الفيلم، مستغلاً في ذلك حركة المجاميع والكتل، في خلق الايقاع الحركي وإيجاده داخل البناء الفيلمي، ولعل

المخرج السوفيتي "تاركوفسكي" والمخرج "أيزنشتين" بأعمالهم العديدة، خير من يمثل هذا الاتجاه في بداياته.

د. سينما الحقيقة:

تَوقع الحقيقة الكاملة – بدون مونتاج، وبدون سيناريو مسبق، وبدون تنميق أو تركيب – في الفيلم الوثائقي، هو توقع أن يطابق الفيلم الحياة، وهذا أمر مضلل إلى حد كبير، لأن كل الفنون بما فيها صناعة الأفلام، تعتمد على الاختيار لإظهار التباين أو التأثير الدرامي أو الموقف العقائدي، وكلما ازداد انفعال المخرج الوثائقي بموضوعه، قل احتمال أن يكون فيلمه خالياً من التحيز.

لذلك الحديث عن سينما الحقيقة لا يعني نفي الاختيار، بل يعني سعي هذه السينما إلى اكتشاف العالم وتوسيع نطاق الواقع الممكن تصويره، وقد ساعد على تطوير هذا الاتجاه وسرعة انتشاره بداية، اكتشاف الكاميرا السينمائية 16 مم، ومن ثم كاميرا الفيديو التلفزيونية، التي تتصف بخفة الوزن، وسهولة الحمل، وإمكانية تسجيلها لعنصري الصوت والصورة معاً، مما مكن تصوير الأحداث الجارية وقت حدوثها بما يصاحبها من صوت حقيقي مباشر، وبذلك وفرت هذه الكاميرات ميزتين أساسيتين كان لهما أثر واضح في مجال الإعلام والأخبار وهما :

1. تسجيل الحدث آنياً، دون أي تدخل في صياغته.
2. الوجود في قلب الحدث وإمكانية تسجيل ونقل أدق تفاصيله مباشرة.

لهذا أكدت سينما الحقيقة في معظم أفلامها: المباشرة، وعفوية الأحداث وتلقائيتها، وأهمية الانقياد إلى الحدث الواقعي، والبعد التام عن إضافة أي شيء إليه أو التعليق عليه، وضرورة المحافظة على الزمان والمكان الواقعيين قدر المستطاع، والحد من توظيف المونتاج، حيث أنه يقود إلى انطباع غير واقعي لتسلسل الأحداث، والاعتماد على اللقطات المشهدية (الطويلة)، واستخدام حركة الكاميرا بدلاً من القطع، وتوظيف عدسة الزووم في التركيز والكشف عن التفاصيل الحقيقية، وتجنب الاضاءة قدر الامكان، للتأكيد على الأصالة والصدق والقرب من الواقع.

وقد تعرضت سينما الحقيقة للكثير من الجدل حول بداياتها، وحول الموضوعية المتكاملة لمواضيع أفلامها، إلا أن التقدم الكبير لتكنولوجيا آلات التصوير السينمائي والتلفزيوني، مكن مخرجي اتجاه "سينما الحقيقة"، من صناعة مجموعة أفلام وثائقية وتسجيلية على درجة كبيرة من الصدق والمباشرة (الآنية)، ووجهة النظر التي ترجع هذا الاتجاه إلى "فيرتوف" هي وجهة نظر منطقية، لأن الجريدة السينمائية (كينو برافدا) التي أخرجها "ديزيجا فرتوف"، والتي تناولت ما يجري من تغيير في المجتمع السوفييتي، في الفترة من 1922 إلى 1924، وشكلت المعادل السينمائي لجريدة (برافدا) الإخبارية اليومية، كانت بحق استهلالاً لهذا الاتجاه، الذي تابعه "جان روش" من حيث انتهى "فيرتوف"، وأطلق عليه اسم (سينما الحقيقة).

ورغم أن الجريدة السينمائية العادية التي تعرض مرة أو مرتين في الأسبوع، ليس لها من سمات الفيلم الوثائقي أو التسجيلي إلا القليل، غير أن كليهما ينشد مادته من الواقع الفعلي، ولذلك كانت مهمة الجريدة السينمائية أن تقدم آخر الأنباء بطريقة وصفية بسيطة، وفي أقل وقت ممكن في شكل مبوب، دون تحيز أو إضفاء وجهة نظر خاصة.

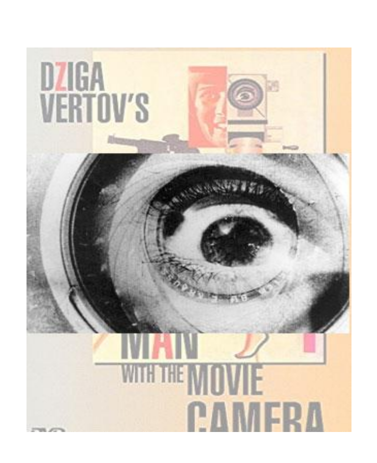
أما على العكس من ذلك، فمهمة الفيلم الوثائقي تتجلى في إضفاء الجو الدرامي على الواقع، وإخضاعه لخدمة غرض خاص، وهو أمر يتطلب وقتاً للتفكير ووقتاً للاختيار، وكثيراً ما تكون مادة الجريدة السينمائية، أي موضوعات أخبارها، درامية في حد ذاتها كالأحداث المتعلقة بأزمة سياسية تنذر بحرب عالمية مثلاً، أو فيضان نهر، أو زلزال هدم المباني وشرد السكان، ولكن التناول السينمائي لهذه المادة بواسطة مصوري الجريدة السينمائية، والقائمين على مونتاجها، هو قطعاً تناول وصفي يندر أن يكون خلاقاً، إلا أن مادة الجريدة السينمائية التي تلتقط فور حدوثها كانت في أوقات شتى سبباً في ظهور أفلام أقرب إلى "الريبورتاج"، عمادها المونتاج وتندرج تحت التعريف الواسع للفيلم الوثائقي، ولا شك في أن أشهر الأعمال المعروفة من هذا النوع هي أفلام "دزيجا فرتوف" Dziga Vertov –كما أسلفت آنفاً– صاحب نظرية الـ Kino–eye واتباعه في الاتحاد السوفييتي.

دزيجا فرتوف وأفلامه:



ولد "دزيجا فرتوف" عام 1896 في بولندا، وتطوع كجندي في الحرب العالمية الأولى، وفي بداية الحرب الأهلية أصبح رئيس مصوري الجريدة بأحد جيوش الشعب، ثم بدأ يرتب مواد أفلامه بنفسه بنجاح وصل به في سن الثانية والعشرين إلى أن يعين مديراً لإدارة السينما التابعة للجنة التنفيذية المركزية لروسيا كلها في سنة 1918، وفي هذه السن المبكرة بدأ يضع نظريته التي اتبعها فيما بعد طوال حياته العملية، وهي أن الكاميرا هي عين الفيلم، وفي سنة 1919 جمع بعض أتباعه في جماعة سماها Kino–ki . ومعناها جماعة الـ Kino–eye.

وفي سنة 1922 بدأ يصدر مجلة سينمائية شهرية سماها فيلم الحقيقة "Kino–Pravda"، والتي



تعني بالإنجليزية "film truth"، وأصدر منها ثلاثة وعشرين عدداً قبل أن يبدأ في عمل أفلام طويلة بنفس الأسلوب، وكان "فرتوف" متعصباً لطريقته التي تهدف إلى تسجيل الحياة كما هي"life caught unawares"، وفي البداية لم يكن يسمح لنفسه أو لأتباعه أن يمثلوا أي شيء أمام الكاميرا، ولم تتحكم في مادته (موضوعاته) سوى إمكانيات الكاميرا وحجرة المونتاج.

ندرة الأفلام وضآلة كمية النيجاتيف الذي كان متاحاً للسينمائيين في تلك المرحلة، كنتيجة للحرب والثورة، هي التي علمت "فرتوف" الاقتصاد التام في استعمال الفيلم الخام، ولعل هذا ما دفعه إلى أن يتخذ من هذا الضعف قوة، فقد كان مضطراً إلى أن يضم لقطات قصيرة إلى بعضها، ثم يملأ النقص بلقطات من جرائد سينمائية قديمة، بل وحتى جرائد من العهد القيصري، ولاحظ "دزيجا فرتوف" وأتباعه، أن التتابع في بعض المشاهد يخلق الصراع بين المادة القديمة والمادة الجديدة،

وبهذه الطريقة دعموا أعمالهم بأسلوب درامي سينمائي جديد، لا صلة له بأسلوب العمل في الفيلم الروائي العادي على الإطلاق.

ولقد تمادى "فرتوف" في تطبيق نظريته حتى أتت بعكس المقصود منها في أحد أفلامه وهو " A Man With A Movie Camera"، فهذا الفيلم وإن خلا من الناحية الدرامية، إلا أنه يعتبر عرضاً خلاباً لوسائل السينما وإمكانياتها، ففي كل موضع من الفيلم يتذكر المتفرج الكاميرا على الدوام، فهي تظهر لعينه باستمرار على الشاشة، فمناظر الفيلم تقطع تتابعها، مناظر كبيرة لعدسة الكاميرا، وللكاميرا نفسها، ولعين المصور نفسه، وهو ينظر في الكاميرا، فالمشاهد طوال الفيلم يراقب مصوراً يصور سيدة في عربة، فيرى على الشاشة ما تلتقطه كاميرا المصور، ويرى المصور كما تراه السيدة التي في العربة، ثم يتخذ بالتعاقب موقف الكاميرا ويرى ما تراه، وعند هذا الحد يتوقف عن رؤية الكاميرا، ويرى ما قد شاهده لتوه وهو يطبع ويركب في المونتاج.

وبكل أسف كان هذا الفيلم وحده، هو الذي عرف به "فرتوف" خارج الاتحاد السوفييتي، ولكن الواقع أنه وجماعته قد نجحوا بشكل عام، وإلا ما وصلوا إلى مرتبة القيادة في إدارة الأفلام التسجيلية للسينما السوفييتية، وكان من أفلامهم "الصراع في عهد القيصرية"، "حقيقة لينين"، "تقييم الفيلم"، "لا تتوقفوا أيها السوفييت"، "سدس العالم"، "الربيع"، "دعونا نعيش".

ومن أفلام "فرتوف" أيضاً التي يهمنا الإشارة إليها، فيلم "العام الحادي عشر"، وكان سجلاً لبناء أوكرانيا خلال السنوات العشر للنظام السوفييتي، وكان موضوعه محاولة سيطرة الإنسان على الطبيعة، وسيطرة المدنية على البدائية، وتحول الأراضي البور إلى مدن كبيرة، والماء الذي لم تكن له من فائدة، أصبح يزود مئات المنازل بالكهرباء، وهكذا استمر الفيلم يعرض المناجم والمداخن والدخان والعمال.... الخ، ومع ظهور السينما الناطقة، اتسعت نظريات السينما الوثائقية documentary لتضم الميكروفون، وتصبح الكاميرا أذناً كما هي عين.

- **فيلم الحماس Enthusiasm:**

في فيلم الحماس، وإن كان قد تضمن بعض ما سعى إليه "فرتوف" من ناحية الصوت إلا أنه أثار نقاشاً حاداً في روسيا، فموضوعه يدور حول منطقة الدون الصناعية، حيث كان الإنتاج متخلفاً في فترة معينة عن تقديرات مشروع السنوات الخمس (الخطط الخمسية)، إذ كان على

"فرتوف" أن يصنع فيلماً يستحث به الإنتاج ويزيد من سرعته، أما عمله في الفيلم فبدأ بتصوير ظهور العقلية الجماعية كتمهيد للمعركة الحيوية في الجبهة الصناعية، فترددت الشكوى في الدوائر الرسمية من أن الفيلم يحوي كل أخطاء السينما الرأسمالية (الغربية) في الاستهانة بالصعاب والتقليل من شأنها، وعرض الطريق نحو الإتقان والكمال، وكأنه طريق سهل ممهد للغاية، وكأن الفيلم ترنيمة ثناء على ظروف مثالية أكثر من كونه فحصاً لمشاكل وضع دقيق.

- **فيلم أناشيد لينين الثلاثة:**

فيلم "أناشيد لينين الثلاثة" من أحسن الأفلام من نوعه، ومن أسبق الأمثلة على الواقعية الاشتراكية في الأفلام الوثائقية، والفيلم يظهر التفاؤل والحنين في البناء الاشتراكي كعمل خالد للينين، والفيلم مبني على الروابط بين لينين والأحداث في عصره، وعلى الروابط بين الشعب والأعمال التي أنجزها، وبدلاً من التأثيرية التي اتبعتها حركة السينما في أوروبا، فإن هذا الفيلم يحتوي على أحاسيس عميقة وجاذبية كبيرة.

وعلى العموم فإننا إذا **استعرضنا ما كتبه الناقدان السينمائيان "روثا وكاترين دي لا روش" عن فرتوف، نستطيع أن نخرج بالنقاط الآتية:**

1. إنه أول من استخدم مادة الجرائد الصباحية استخداماً خلاقاً.
2. إنه استخدم جميع إمكانيات الكاميرا في تسجيل الواقع، صورة وصوتاً فيما بعد.
3. إنه استخدم أيضاً جميع إمكانيات الصوت في تسجيل الواقع.

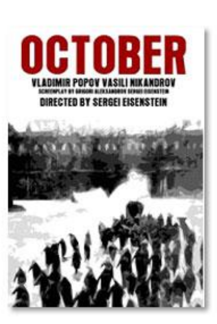
ولكن يؤخذ عليه:

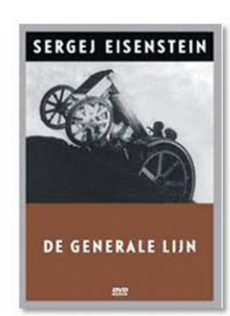
- أولاً: تماديه في استخدام أساليب التصوير المختلفة مما أبعده في بعض الأفلام حتى عن الإبقاء على تتابع الموضوع.
- ثانياً: وهو الأهم، أنه لم يكن (على الأقل في بعض موضوعاته) يغوص في أعماقها بحثاً عن أصولها.

وعلى كل حال، فنحن بالرغم من اختلاف الآراء حول "فرتوف"، لابد أن نذكر **أثر مدرسته العام في السينما العالمية:**

أولاً: أثر هذه المدرسة في الاتحاد السوفييتي نفسه







1. أصبح لها أتباعاً عديدين برزت من بينهم "إسترشوب" التي حققت أعظم نجاح لها في فيلمين "سقوط أسرة رومانوف"، و"روسيا في عهد نقولا الثاني".
2. إن تجارب "فرتوف" في استخدام الكاميرا والمونتاج كان لها أثرها الكبير في المدرسة الحديثة للسينما السوفييتية بوجه عام، وهذه التجارب هي التي عمقها ونماها "أيزنشتين" فيما بعد، وكانت حصيلتها فيما بعد، ثلاثة أفلام سوفييتية تعتبر من أهم أفلام السينما الصامتة بوجه عام، "المدرعة بوتمكين"، "أكتوبر"، "الخط العام".

ثانياً: أثر المدرسة خارج الاتحاد السوفييتي، فيمكن تتبعه في مختلف البلاد

1. ففي إنجلترا نجد أن "جريرسون" نفسه بعد أن أخرج فيلمه الأول عن "صيادي الرنجة" Drifters سنة 1929، جمع أغلب مادة فيلمه الثاني وهو فيلم تجريبي اسمه "الظفر" من مكتبة الأفلام.

2. وفي ألمانيا النازية استخدمت إدارة الدعاية أسلوب هذه المدرسة في إنتاج أفلام من مواد الجرائد الإخبارية، بعد أن أضافوا إليها أجزاء صورت، ومن هذا النوع فيلم "ليني ريفنشتال" سنة 1934، واسمه "انتصار الإرادة"، الذي قامت بتصويره 36 كاميرا، والذي يقال إن هتلر بنفسه أشرف على إنتاجه، فقد كان الفيلم عبارة عن الاستعراضات الجبارة التي صاحبت المؤتمر النازي في "نورمبرج" الذي نظم بقصد الدعاية لهتلر والنازية، وهذا الأسلوب نفسه استخدم أثناء الحرب

بهدف تمجيد النازية وإبراز قوتها، وكان هذا النوع من الأفلام أداة ضرورية لازمة للدعاية النازية سواء في الداخل أو في الخارج.

3. وفي الولايات المتحدة الأمريكية ظهرت سلسلة "سير الزمن" بعد أن أرسلوا مصورين مهرة إلى مختلف بلاد العالم للحصول على ريبورتاجات عن الجذور الحقيقية الكامنة وراء الأحداث المعاصرة، وإصدارها على هيئة مجلة سينمائية شهرية، بدأت أعدادها تظهر في حوالي خمس وعشرين دقيقة، ويحتوي العدد على أربعة موضوعات.

ولقد تنبأ "بول روثا" آنذاك، بأن السينما ستطور جانبها الصحفي والإخباري الصرف وفقاً للاتجاه الذي اتخذته المجلة السينمائية، مضيفاً أنه مهما كانت العلاقة بين هذا الجانب الصحفي الإخباري وبين الفيلم الوثائقي، فإن جذوره على كل حال تمتد إلى نفس المادة التي تلاحظ وتسجل طبيعياً وتشكل لخدمة غرض خاص.

4. وفي كندا تحقق ما تنبأ به "روثا"، فقد نقل "جون جريرسون" طريقة سير الزمن، وارتقى بها إلى أبعد الحدود، حين أصدر خلال سنوات الحرب المجلة السينمائية "العالم في حركة" وفي شرح اتجاه "جريرسون" هذا، يقول "ريتشارد جريفيث": أنه لكي يلاحق الفيلم الإخباري الأحداث، عليه أن يستعمل أكثر فأكثر مادة الجرائد الإخبارية.

5. وفي مصر حين تتابعت الأحداث بسرعة منذ ثورة يوليو، ووقوع العدوان على بورسعيد عقب تأميم القنال، سعى الوثائقيون حتى حصلوا على مادة من داخل المدينة المحتلة وأضافوا إليها مادة سبق تصويرها من قبل، وبهذه الطريقة ظهر فيلم "فليشهد العالم"، وبطريقة مشابهة تلاه فيلم "سلام لا استسلام"، وجاء الفيلمان في ذلك الوقت العصيب دليلاً واضحاً على أهمية هذه المدرسة السوفييتية صاحبة التقاليد الإخبارية، وعلى رأسها "فرتوف"، أول من نادى بالاستعمال الخلاق للمادة الإخبارية.

هـ. الاتجاه الدعائي:

ليس هناك من شك في صلاحية الفيلم الوثائقي كوسيلة للدعاية، لذلك كان طبيعياً إلى جانب تطور الفيلم الوثائقي، أن يكون هناك ميل متزايد لتفعيل قدرة الفيلم على الاستمالة والاستفادة منه،

وبينما ظلت السينما التي تخدم أهداف الربح تلتزم بالتقاليد المسرحية، فإن السينما التي تابعت أهداف الدعاية والاستمالة يرجع إليها الفضل الكبير في تطور الفيلم الوثائقي، ولا شك أن السينما كأداة للدعاية السياسية قد شكلت المدرسة السوفييتية وطبعتها بطابعها الخاص، وتنقسم المدرسة السوفييتية إلى فروع مختلفة بحسب البلاد التي ظهرت فيها.

الفيلم السوفييتي:

كانت للسينما السوفييتية في طورها الأول أيديولوجية، أو منهجاً في التفكير يختلف تماماً عن ذلك الخاص بالإنتاج الأوروبي والأمريكي، فهدفها الكامل هو الدعاية بأقوى معانيها للاتحاد حديث التكوين، فقد أملت الدولة أن تستميل شعبها، وترشده إلى المعتقدات الاجتماعية الجديدة بأن تعرض على نطاق واسع أفلاماً درامية تستعيد الأحداث والظروف التي استحثت ثورة العمال أو سرّعت بقيامها.

وقد اعترفت القيادة السوفيتية بالسينما كأداة لها خواص إقناعية لا تضاهى، وطالما كانت تعبر عن الهدف الأساسي بوضوح وحيوية، كانت تتاح للفنان حرية حرفية ملحوظة، ولا شك أن نقص المواد الخام وندرة الأجهزة، بالإضافة إلى هجرة الكثير من السينمائيين قد حفزت المخرجون السوفييت على التجربة، لكن الدافع السياسي كان الملهم للقوة الحقيقية والحيوية للأفلام السوفييتية الأولى الجيدة، ولقد اقتبست العديد من الأفلام الأولى أساليب المسرح وأفكاره، وكانت تلك الأفلام مماثلة للأفلام الروائية الأمريكية والأوروبية، وإن كانت أكثر منها ركاكة وفجاجة، ولكن حيوية موضوعاتها إلى جانب مغزاها المعاصر ومقتضيات البيئة الواقعية، دفعت إلى الانطلاق بعيداً عن السوابق المسرحية، وأوحت بتجربة مع السليلويد (الفيلم الخام) نفسه.

ويرجع الفضل في هذه المحاولات الأولى إلى كل من "كوليشوف وفرتوف"، وذلك بما قام به الأول من تجارب علمية تتعلق بتداعي الصور، وما قام به الثاني من صياغة مادة الجرائد الإخبارية، لتحقق هدفاً أعظم من مجرد وصف الحدث، ويكفي أنه من هذه النظريات، نبتت أفلام

"أيزنشتين وبودفكين" الثورية الكبرى، "المدرعة بوتمكين، أكتوبر، الأم، نهاية سانت بطرسبورج"، تلك الأفلام التي استفادت من المنظر الحي، سواء كجزء مكمل للقصة، أو "كباك جراوند – خلفية" يمكن استخراج النماذج العادية منه، وقد اختار "بودفكين" منهج استخدام الأفراد في الأفلام الوثائقية، فقد استعمل الممثلين أحياناً للتعبير عن روح الجماهير، بينما استخدم "أيزنشتين" في أفلامه الثلاث الأولى الجماهير ككل، ليعبر عن موضوعه بشكل غير شخصي.

ثالثاً: مناهج الفيلم التسجيلي

كل التفسيرات الجمالية المتعلقة بالأفلام الوثائقية تؤكد على العلاقة الأساسية العميقة التي تربط هذا النوع من الفنون بالواقع الموضوعي، لأن آلة التصوير حينما تدور تنقل على الشريط الحساس أو شريط الفيديو صور الواقع الموضوعي ذاته، أو تنقل موديلاً حياً متحركاً عن واقع معين، ومن هنا يمكن القول أن هناك منهجين في التعبير الفني:

- أولهما: ينظم الواقع المرئي.
- ثانيهما: يعيد بناء هذا الواقع وفق محاكاة فنية وفكرية معينة.

وهناك في السينما المعاصرة (وثائقية وروائية) تنويعات فنية متعددة لهذين المنهجين في التعبير، تحاول الاقتراب، بشكل أكبر، من حقيقة الواقع، ومن خلق صلة عميقة صادقة به، لأن المنهج الذي يعتمد تنظيم المادة في الواقع، يمثل المنهج الذي يعتمد إعادة بناء موديل فني للمادة في الواقع، وكلاهما نتاج رؤية فنية ذاتية.

وهو أمر اشار إليه "جان ميتري" عندما قال: "إن الفوتوغرافيا هي النتيجة التقنية لنظرة شخصية مسددة إلى موضوع معين"، كما أكد عليه المخرج "يوري لوتمان" في قوله: "أن العمل السينمائي وثائقي أم روائي، هو نتاج تركيب عدد من العناصر السينمائي المختلفة، ولكن حتى يبلغ هذا التركيب درجة عالية من الحيوية، فإن لغة الصورة، يجب أن تكون هي الغالبة، لتسجيل الظواهر الحياتية المختلفة بصرياً".

وهما وجهتي نظر تتبنيان إلى حد كبير رأي المخرج "فرتوف" في بيانه "نحن" عام 1922، حيث اعتبر سينما (كينو اوكي) أي (عين السينما)، قائمة على فن تنظيم الحركات الضرورية للأشياء في الفراغ، وذلك بفضل استعمال مجموعة فنية ايقاعية مطابقة لخواص المواد (الواقع) وللإيقاع الداخلي للأشياء.

ومن ثم قسم "فرتوف" بالاستناد إلى بيانه، الإنتاج السينمائي الوثائقي إلى مستويين لكل منهما أهدافه:

- المستوى 1: هو الذي يرى أنه يجب أن تقتصر عليه تسمية الأفلام الوثائقية، أو التسجيلية، حيث الانتقال والسمو من مجرد الوصف الدقيق للواقع والطبيعة إلى مرحلة إعادة التنظيم والترتيب ثم التكوين الفني لهذه المادة الواقعية الطبيعية.
- المستوى 2: يضم بقية الأشكال التسجيلية.

وقد ربطت وجهات النظر السابقة، أشكال وأسباب التنوع في الفيلم الوثائقي بجملة من الممارسات الفنية يمكن إجمالها في أربع نقاط:

1. شكل معايشة المخرج للواقع الذي يرصده.
2. نوع وشكل الملاحظة.
3. شكل البناء الفيلمي (المونتاج).
4. شكل اعادة بناء تمثل الواقع.

وأشارت إلى أن هذه الممارسات، هي التي رسّخت للأفلام التسجيلية خصائص عامة، بداية من منهجها في المعايشة والملاحظة، ثم الإصغاء، والتمثل، وانتهاءً باكتشاف حقيقة البشر، مروراً بميدانها، وهو الحياة الواقعية، ومادتها حياة الإنسان، حيث يلتقط المخرج فكرة، يصيغها في نسق من مفردات الواقع، ويشكلها في بناء فيلمي يعبِّر عن وجهة نظره، مراعياً وحدتي الحدث والزمان بأسلوب فني خلاَّق يميز الأفلام الوثائقية الناجحة.

وهو ما يقودني للقول: إن المنظور الخاص بالمنهج وأثره هما الأساس الذي يجب أن يدفعنا إلى رصد تطور المفاهيم الخاصة بالأفلام الوثائقية: فالاتجاهات السينمائية الوثائقية (الرومانسية، الواقعية، السيمفونية...الخ) أثرت تيار السينما الوثائقية والتسجيلية، ومن بعده التقارير

والريبورتاجات المصورة تلفزيونياً، وكان لها على حد تعبير "روبير لافون وجرامون" في كتاب "السينما المعاصرة": "تأثير عميق على الطرق الفنية للفيلم الوثائقي، وعلى الريبورتاج التلفزيوني"، كما كان لها بالغ الأثر في تطور الأساليب المتبعة بالتصوير، وطبيعة السرد في الفيلم الوثائقي، واستخدام الكاميرا التي تغوص في وسط الأحداث، ليشكل أسلوب استخدامها حالة فكرية أكثر مما يعني حالة تقنية، مما سمح لفن الوثائقيات أن يعكس الحياة، كل الحياة عند ملامسته للعالم الحقيقي، وأن يدفع المشاهد للإحساس وكأن الشاشة قد اختفت، وحل محلها الحدث الحقيقي نفسه، بكل أصالته وحميميته وصدقه، حتى بعد أن تخلت سينما الوثائقية عن "طهارة" البدايات، وعن انحيازها المفرط للواقع، وبدأت في استخدام اللقطات ذات التكوينات الجمالية، أي عندما انتقلت من الواقعية إلى البراجماتية الاختيارية في صناعة الأفلام، فمزجت بين الواقعية والتعبيرية.

الخلاصة

حكم تطور الأفلام الوثائقية خمس اتجاهات، شكلت إطاراً فكرياً وفنياً أمكن من خلاله تفسير هذه الأفلام بالقياس لتاريخ صنعها، ولتطور تقنيات فن السينما. والاتجاهات السينمائية الوثائقية (الرومانسية، الواقعية، السيمفونية...الخ) أثرت في تيار السينما الوثائقية والتسجيلية، ومن بعده التقارير والريبورتاجات المصورة تلفزيونياً، وكان لها أكبر الأثر في تطور طبيعة السرد في الافلام الوثائقية. كما أنه هناك تنويعات فنية متعددة للتعبير بالاستناد إلى المناهج السينمائية، حاولت الاقتراب، بشكل أكبر، من حقيقة الواقع، ومن خلق صلة عميقة صادقة به، باعتبار أن المنهج الذي يعتمد تنظيم المادة في الواقع، يمثل المنهج الذي يعتمد إعادة بناء موديل فني للمادة في الواقع، وكلاهما نتاج رؤية فنية ذاتية.

التمارين:

اختر الإجابة الصحيحة:

فيلم المدرعة بوتمكين من إخراج المخرج:

A. فيرتوف

B. ايزنشتين

C. لوتمان

D. كافاكالنتي

الإجابة الصحيحة: B- ايزنشتين

ضع إشارة (صح√ أو خطأ X) أمام العبارات الآتية:

1- المخرج تاركوفسكي من اتباع التيار السيمفوني/ صح

2- شكل معايشة الواقع يحدد اتجاه الفيلم الوثائقي/ صح

الوحدة التعليمية الرابعة

خصائص الأفلام الوثائقية وتصنيفاتها وأساليبها

الأهداف التعليمية:

بعد دراسة هذه الوحدة التعليمية يجب على الطالب أن يكون قادراً على:

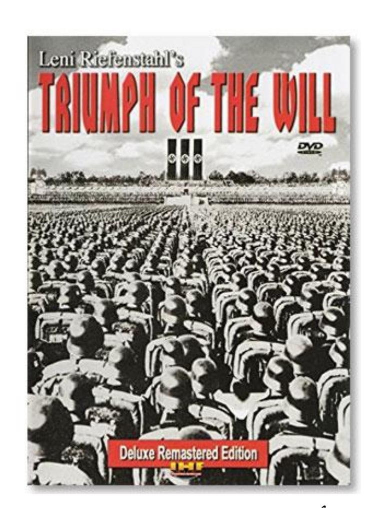
1- معرفة أهم سمات وخصائص الفيلم الوثائقي بالمراحل المتعاقبة من تاريخ تطور فن السينما.

2- وعي الفروق بين الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي.

3- تكوين معلومات عن تصنيفات الأفلام الوثائقية تبعاً لمضمونها، وبنائها، وأسلوب معالجتها، وعرضها للحقائق.

4- فهم معنى الأسلوبية الفيلمية، ودور عملية المونتاج في خلق ذلك.

أولاً: سمات وخصائص الأفلام الوثائقية



أفلام بدايات السينما – كما أشرت لذلك أكثر من مرة – كانت أفلاماً وثائقية؛ إذ تكوَّنت من لقطاتٍ مُنفردة لأحداثٍ حقيقية، مثل: قاربٍ يغادر الشاطئ، وقطار يدخل محطته، وعمال يغادرون المصنع، وغير ذلك من مشاهد قصيرة، وكان يُشار إلى هذه الأفلام باسم أفلام"الحقيقة"، ثم اتخذت بعض الإنتاجات الوثائقية المُبكرة الأخرى، درب "الدعاية – البروباجاندا"، مثل أفلام بدايات الحقبة السوفيتية من عام 1917، وفيلم (Triumph of the Will)، الذي صَوَّر "أدولف هتلر" بطلاً بالنسبة للألمان، للمُخرجة الشهيرة «ليني ريفنشتال» (Leni Riefenstahl)، وأيضاً معظم بدايات الأفلام الوثائقية العربية.



ومع التطور الذي شهِدَه الإنترنت، وظهور الفضائيات المتخصصة بعرض الأفلام الوثائقية، ومواقع مثل "YouTube و Vimeo"، ونظراً لقلة تكلفة الإنتاج الوثائقي بشكلٍ عام مقارنة بالروائي، باتت الوثائقيات نوعاً حاضراً في المشهد الإعلامي، خاصةً على شاشات التليفزيون، كما اشتهر هذا النوع كثيراً بحلول القرن الواحد والعشرين، بالرغم من أنه يظل أقل شهرةً من أنواعٍ سينمائية أخرى، مثل أفلام "الحركة والمغامرات".

وربما قادته إلى هذه الشهرة، أفلامٌ مثيرة للجدل، مثل (An Inconvenient Truth) و(Super-Size Me)، وبحلول عام 2012، أصبح فيلم "مايكل مور" (Michael Moore)، (Fahrenheit 9/11)، الذي وثَّق علاقة عائلة «بوش» بالمملكة العربية السعودية وعائلة "أسامة

بن لادن"، أكثر الأفلام الوثائقية جماهيرية؛ إذ حَصَد إيراداتٍ تُقدَّر بما يزيد على 220 مليون دولار في جميع أنحاء العالم.

لكنه بقي نموذج نجاحٍ واحد، ضمن آلاف الأفلام التي يتم إنتاجها، ولا تحصل على التقدير الكافي، أو نسب المشاهدة التي تستحقها، بالمقارنة مع أفلامٍ أخرى، وبينما تعكس شهرة بعض هذه الأفلام رغبةَ فئةٍ من الجمهور في مشاهدة أفلامٍ ذات رسالةٍ جديّة، إلا أن هذه الفئة ما تزال قليلة جداً، ليظل السؤال الأهم هُنا: عن طبيعة هذا الجنس السينمائي، وخصائصه وسماته، بالاستناد إلى ما جاء من تعريفات مختلفة على لسان أبرز من قدم هذا النوع من الأفلام مثل "جريرسون" رائد السينما الوثائقية، و"فلاهرتي"، وغيرهم، الذين أشاروا إلى أن: العالم المتخيل في الفيلم الروائي يمكن له أن يتجاوز الحقيقة أحياناً، بينما لا يمكن تجاوزها في الفيلم الوثائقي، لكن قدرة الفيلم الوثائقي على الإيهام بالواقع، والتأثير على الرأي العام أقوى من قدرة الفيلم الروائي على ذلك؟



كما أشاروا: إلى أنه كما نستطيع وصف مختلف الأفلام أو المسلسلات على أنها خيالية، درامية، إخبارية، أو كوميدية فور مشاهدتها، أيضاً نستطيع تمييز الأفلام الوثائقية عن غيرها، فعلى سبيل المثال: لا أحد يمكنه الادعاء بأن سلسلة أفلام " Pirates of the Caribbean "، هي سلسلة أفلام وثائقية على الرغم من حقيقة وجود القراصنة في البحر الكاريبي قديماً، مما يعني أن الفيلم الوثائقي يختلف مع اختلاف ماهيته ومحتواه، أما الوصف الدقيق لجوهر الفيلم فقد يكون من خلال وصف العامل الذي يجعله يندرج تحت قائمة الأفلام الوثائقية، وتحديد ما إذا كان هذا العامل يميزه عن الأفلام الأخرى، وكافياً لتصنيفه كفيلم وثائقي، وهو جدال بدأ مع بدايات السينما بتعريفات وتنظيرات "جريرسون" حول الفيلم الوثائقي، وما زال مستمراً حتى يومنا هذا، على النحو التالي:

أ. سمات وخصائص الأفلام الوثائقية وفقاً "لجريرسون" (البدايات):

كثرة الجدل – في بدايات السينما – حول ماهية الفيلم الوثائقي، وطبيعته، وأساليب معالجته للحقائق الإنسانية، أمر دفع الناقد والمخرج الوثائقي الاسكتلندي "جريرسون Grierson John" إلى تحديد مواصفات خاصة للفيلم الوثائقي في مقال نشره في جريدة "The New York Sun" الأمريكية سنة 1926، لتمييزه عن غيره من الأفلام الروائية، معتبراً أن الفيلم الوثائقي باعتباره – على حد تعبيره – "المعالجة الخلاقة للواقع"، **يجب أن يتسم بما يلي:**

1. أن يستمد مادته من واقع المكان (الذي يتم فيه التصوير)، ومن واقع الحياة (الأدوار الحقيقية للأشخاص وليست المفبركة).
2. التمييز بين الوصف والدراما، أي التمييز بين الأسلوب الذي يقتصر على مجرد وصف القيم السطحية للموضوع، والأسلوب الذي يكشف عن دقائق الأمور، وبصفة فعالة.
3. اختيار وتنظيم المادة المستمدة من واقع الحياة وترتيبها وتقديمها للمتلقي بأسلوب فني يعكس وجهة نظر مخرج الفيلم، بمعنى الوصول إلى المعالجة الخلاقة للواقع، وتقديم رؤية القائم بالاتصال في موضوع معين لجمهور مستهدف، معتمداً على الواقع والحقيقة.
4. لا يهدف إلى الربح المادي، بل يهتم بتحقيق أهداف في النواحي التعليمية والثقافية أو حفظ التراث والتاريخ.
5. يخاطب عادةً فئة أو مجموعة معينة من الجمهور.
6. يتسم بالجدية وعمق الدراسة.

وقد **حدَّد جون** "**جريرسون**" **للفيلم ثلاث خصائص**، لا بد من توافرها لكي يكون الفيلم وثائقياً حقيقياً، وهي:



1. اعتماده على التنقل، والملاحظة، والانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الفيلم الروائي، وإنما يصوِّر المشاهد الحيةّ، والوقائع الحقيقية.
2. أشخاصه ومناظره يختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين، ولا على مناظر صناعية مفتعلة (مصنوعة) داخل الاستديوهات.
3. مادة الفيلم تختار من الطبيعة رأساً، دون تأليف، وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة والممثلة.

ب. سمات وخصائص الأفلام الوثائقية (مرحلة ما بعد البدايات):

اتسمت مرحلة (ما بعد بدايات السينما) بمحاولة رسم وترسيخ سمات وخصائص للفيلم الوثائقي، عبر مقارنته بالفيلم الروائي، واظهار اختلافاته الجوهرية عن هذا الفيلم (الدرامي)، وهذه المحاولات التي قام بها بعض المخرجين والمنظرين أمثال: (أندريه بازان، روبرت فلاهرتي وغيرهما)، لم تحدد سمات خاصة لهذا النوع الفيلمي فحسب، بل حددت أيضاً العديد من ملامح الفيلم الروائي أو الدرامي، وأخذت شكلاً أخذ يتسع ويتعمق في إطار البحث عن ملامح خاصة تميز كل من النوعين السينمائيين (الوثائقي والروائي).

ولذلك فقد انطلق الباحثون والمخرجون في إطار تحديدهم لخصائص تميز الفيلم الوثائقي عن غيره من الأفلام، من سؤال هو: كيف يختلف هذا النوع من الأفلام عن غيره؟ وكانوا يقصدون بتعبير "غيره"، الأفلام الروائية التي يقوم ممثلون بأداء شخصياتها، والتي لا تقوم بالضرورة على أحداثٍ واقعية، وتندرج تحتها كافة أنواع الأفلام الجماهيرية الشائعة (دراما، رومانسية، رعب، حركة، خيال علميّ)، وغيرها، ثم أجابوا على السؤال: بتحديد **ما الذي يُميِّز الفيلم الوثائقي عن الأنواع السابقة:**

1- الفيلم الوثائقي يُركز على الحياة الواقعية، ويتضمَّن مواداً عن وقائع حدثت بالفعل، فعلى سبيل المثال فيلماً وثائقياً عن "الحرب العالمية الثانية" سيعرض لقطاتٍ حقيقية للقتال الذي جرى بالفعل، وربما يضيف تعليقات الخبراء والمحاربين القدامى الذين حضروا الحرب حقاً، بينما فيلماً روائياً عن نفس الحرب، سوف يستعين بممثلين للقيام بأدوار الجنود، وإعادة تجسيد الأحداث والمعارك الحقيقية أو المُتخيَّلة.

2- آفاق التوقع في الفيلم الوثائقي ترتفع بشدة إلى مصاف منطق علم ذي طبيعة تاريخية، واستناداً لهذا التوقع، تنشأ الحاجة إلى الاستخدام المتزايد للشهود والمقابلات، ولقاء الاختصاصيون، ويمكن أن يتضمن أيضاً مشاهدَ من فيلم روائي أو صوراً من الأرشيف وثم التعليق، في حين أن الفيلم الروائي يستخدم معايير فهم السلوك الإنساني بصيغة دراماتيكية أو ملحمية، وأيضاً يمكن أن يتضمن مشاهد وثائقية وأخبار تلفزيونية ومشاهد تُصوَّر في شوارع، كحجر زاوية لتأكيد المصداقية.

3- الفيلم الوثائقي هو فيلم يحاول "توثيق" الواقع، حتى ولو اختيرت مشاهِده ورُتِّبَت على نحوٍ معيَّن خلال مرحلة "المونتاج"، لكنها ليست مشاهدَ مُفتعلة، ولا مكتوبة مُسبقاً، في سيناريو، ولا يقوم بتجسيدها ممثلون، بينما الفيلم الروائي يتضمن عدداً من أكليشيهات تصوّر أناساً وحالاتٍ بشكل مخطط مسبقاً وأن شخصياته يُصدرون ردودَ أفعال آليّة محسوبة مسبقاً.

4- الفيلم الوثائقي هو عمل يقوم فيه مخرجه بسرد تاريخي أو سياسي لحدث ما، ويقوم بتقديمه بشكل حيادي دون إبداء رأيه فيه، فهو يعد مصدر معلوماتي وتاريخي للأحداث والظواهر، بينما الفيلم الروائي يعتمد على الإحالات الخطيّة التي تؤكد حالة التمازج بين العالم الواقعي والعالم المُصوَّر "المُؤفلَم"، وهو بهذا يعيد تمثيل الواقع في سياق واضح المعالم يبدو مماثلاً لتجربتنا الواقعية، ولما نعرفه عن الحياة والعالم، وما نعرفه من ناحية أخرى عن السينما.

5- تقدم الأفلام الوثائقية سرداً مفصلاً – قدر الإمكان – للموضوعات والمعلومات والأحداث التي تتناولها، بينما تقدم الأفلام الروائية رواية أو قصة خيالية من وحي خيال مؤلفها حتى ولو كان لها أساس واقعي (حيث أن السينما بشقيها الوثائقي والروائي، هي في النهاية مرآة للواقع، ولكن بدرجات صدق مختلفة)، ولكنها ليست حقيقية مثل الأفلام الوثائقية، لأنها تحمل وجهة نظر مؤلفها (على نقيض الأخرى)، وهو يتدخل لتجميل الصورة أو لاستخدام مشاهد تأثيرية لا علاقة لها بالواقع.

6- الفيلم الوثائقي يعتمد بشكل كبير على شخص واحد، هو المخرج (وأحياناً هو الذي يقوم بالتصوير أيضاً) وطريقته في التعامل مع الحدث ورؤيته الخاصة له هي التي تتحكم بشكل

الفيلم، والأحداث، بينما الفيلم الروائي إلى تكاتف الجميع ويحتاج إلى مجهود كبير منهم جميعاً، ممثلين ومصورين ومنسقين ومهندسين صوت وصورة. إلخ

7- الفيلم الوثائقي لا يستطيع أن يعيد تصوير الحدث، لأنه يحدث مرة واحدة، حتى لو كان مبني على مقابلات شخصية، ففي الغالب يكون المتحدث مرتجلاً فلا يستطيع أن يعيد ما قاله بالضبط، أما الفيلم الروائي فكل شيء معد وموجود ومكتوب ويمكن مراجعة المشهد واللقطة أكثر من مرة.

8- يختلف مفهوم الزمن بين الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي، فالمشاهد لفيلم وثائقي لن يضايقه كون المتحدث يتردد كثيراً، أو يتكلم بشكل متقطع، لأنه يعلم أنها أحداث حقيقية، في مقابل أن بطء الممثل وتردده في الفيلم الروائي يصيب المشاهد بالملل لأنه على دراية بأن كل هذا معد مسبقاً فلمَ الاستطالة في الزمن؟

9- الفيلم الوثائقي الذي يرصد ويوثق الأحداث ويجمع الصور المختلفة، لا يعنيه العائد المادي أو الربح وإنما نقل الحقائق كما هي، والدقة في التوثيق، ولكن صناعة السينما الروائية فن وتجارة وصناعة، أي أنها تعتمد على الجانب المالي أكثر، وهو المتحكم بها، والمنتج هو الذي يتحكم في كل شيء لأنه هو الذي يصرف الأموال وينتظر أن تعود إليه مضاعفة، لذلك ينصب اهتمامه على ما يثير ضجة، أو يعجب المشاهد الحالي ويثيره، حتى يضمن العائد المادي.

10- يبنى الفيلم الوثائقي على عدم المبالغة في الأحداث من جهة، وأن تكون هذه الأحداث أو المعلومات غير مزيفة، أو مصطنعة، من جهة أخرى، بينما الفيلم الروائي يمكن له أن يقدم الحكاية، والاستعارة، والأمثولة، والمفارقة، وكل أنواع السرد، سواء استندت هذه السرديات، إلى بعض صفات الواقع، أم فارقته بالمطلق.

11- عادة ما تبنى الأفلام الوثائقية بحكم مادتها الخام (الواقع)على الصراع الساكن، الذي بواسطته تتفجر الأحداث، نتيجة لمقدماته المنطقية، بينما يمكن للفيلم الروائي غير المشروط بالواقعية، أن يبنى وفقاً لموضوعه، على عدة أنواع من الصراع، الساكن، والمرتقب، والواثب، والصاعد المتدرج حتى إلى الذروة المطلوبة.

ج. سمات وخصائص الأفلام الوثائقية بالمفهوم المعاصر:

يبنى الفهم المعاصر لخصائص الأفلام الوثائقية:

- أولاً: على أن توقّع أن يطابق الفيلم الوثائقي الحياة، وأنه نسخة عن الحقيقة الكاملة، بدون مونتاج، وبدون سيناريو مسبق، وبدون تنميق، هو أمر يخرج الفيلم الوثائقي من دائرة الفن، ويجعله مجرد نسخة ناقصة (مشوهة) عن الواقع، لأنه من المستحيل على أي أحد مهما ادعى نقل الواقع كاملاً، وموضوعية الفيلم الوثائقي بشكل كامل أمر يحتاج للنقاش، لذلك فالاختيار من الواقع لا يناقض الواقعية، ولا يقلل من حقيقة الوقائع المختارة، ولكنه بالتأكيد ليس النسخة الوحيدة عن الحقيقة، بل هو أحد النسخ وحسب.
- ثانياً: على أن لكل فيلم، وثائقياً كان أم روائياً/خيالياً، أَعرافٌ (تقاليد) وابتكارات متضمنة في مستويات بنائه المتنوعة، ويضم في ثناياه عدداً من الإحالات الخفيّة، التي تهمس للمشاهد كيفية الفهم، وفي أي مستوىً، فالواقعي والخيالي، متَعدِّدي المعاني وينطويان على تضارب بين ما يُعرض ويقال مباشرة، وبين ما يتوجب فهمه ورؤيته.
- ثالثاً: على تعدد أشكال الأفلام الوثائقية وأساليب معالجتها للواقع، ولذلك اعترفوا: أنه عند التعامل مع الحقيقة في الأفلام الوثائقية، لابد من تغيير طفيف في هذه الحقيقة بما يتوافق مع الإخراج والصياغة الفنية، حيث "نختار منها ونعطيها صيغة معينة وشكلاً فنياً ما".

لهذا، فالجوابُ على السؤال البسيط بخصوص سمات مستجدة للأفلام الوثائقية مُعقّدٌ، لأنَّ كل ما يدخلُ ضمن نطاقِ عاداتنا (ومنه اللغة)، وكل ما هو يقيني (ومنه المرئي)، قد طوَّرَ منظومات مركبة ومعقدة للإدراك والتفريق والحُكم، نمارسها بلا وعي، لنبدأ بما يسمّى عملية صياغة السياق.

ويبقى السؤال الجوهري هنا: أيٌّ من العلامات نلتقطها في مجرى سياق الفيلم، تُمكّننا من التمييز بين الفيلم الوثائقي (الواقعي) والفيلم الروائي (الخيالي)؟ حيث من غير المنهجي، البحثُ عن خصائص أسلوبية مُطلقة للفيلم الوثائقي، وحصرها بالتعليق أو المقابلة، أو حتى بزاوية نظر الكاميرا، ذلك لأن هناك العديد من الأفلام المعاصرة التي تقوم بتقديم موضوع (قصة) خيالية،

وتلبسها لَبوس الفيلم الوثائقي (وهو ما يحصل غالباً في أفلام الريبورتاجات)، أي تقديم شيءٍ مُصنَّعٍ أو أُعيد بناؤه واختلاقه على أنه الواقع، أو تصويره مجدداً على أنه صورة من الأرشيف، أو تصنيعه رقمياً (فوتوشوب)، وتقديمه على أن تصويره جرى في مسرح أحداثه الواقعية.

الباحثون المعاصرون في مجال الأفلام الوثائقية أجابوا على السؤال: بأنه في النهاية، الأمر يتعلق بكيفية التعامل مع الوسيط، الذي يصور الحياة لكي يعيد انتاجها في الأشكال التي يتطور نفسه فيها، سواء كان خَبَبُ حصان، ،أو كان سباق سيارات، أو استقالةُ وزيرٍ، أو إرضاعُ رضيع، أو تمثيل "سارة بيرنار"، أو تخليد زعيم، خاصة في ظل ظهور وسائل تعبير جديدة يمكن أن تنقل الواقع بأمانة، ولا تخل بالمصداقية، واستناداً لذلك **حددوا سمات وخصائص مرنة للفيلم الوثائقي، هي:**

1- الفيلم الوثائقي نوع من الأنواع الفيلمية، ولكن فيه ملامح من كل أنواع الأفلام، بل والفنون كافة، ولذلك فهو يتضمن الكثير من العناصر من أجناس أخرى فيلمية.

2- يعتمد الفيلم الوثائقي أساساً على الواقع في مادته وفي تنفيذه، بمعنى أنه تسجيلاً واقعياً لأحداث وقعت بالفعل، لا تحتاج إلى ممثلين لأداء أدوار معينة، ولكن من نفس الواقع التي تقع فيه الأحداث (أي إعادة تمثيل الواقع بنفس شخوصه).

3- الواقع في السينما الوثائقية، هو المادة الخام التي يستخرج منها المبدع كل ما هو جديد (مثلما كان يحدث في البدايات)، لكن دون الاكتفاء بنسخ هذا الواقع وعرضه على الشاشة، بل عبر البحث عن زوايا غير مُعتادة؛ للنظر إلى قضيةٍ أو موضوعٍ ما.

4- من خصائص الفيلم الوثائقي الهامة، اطلاع المشاهدين على عوالم وخبراتٍ جديدة، عن طريق تقديم معلوماتٍ واقعية بشأن أناسٍ وأماكن وأحداث حقيقية، لكن "الحقيقة" وحدها لا تكفي، بل تلزمها رؤية إخراجية تربط بين مُختلف المعلومات والصور الفوتوغرافية، والمقاطع الصوتية، والمُصوَّرة، في بناءٍ مُتماسك تمتع المشاهدين وتزيد من معارفهم.

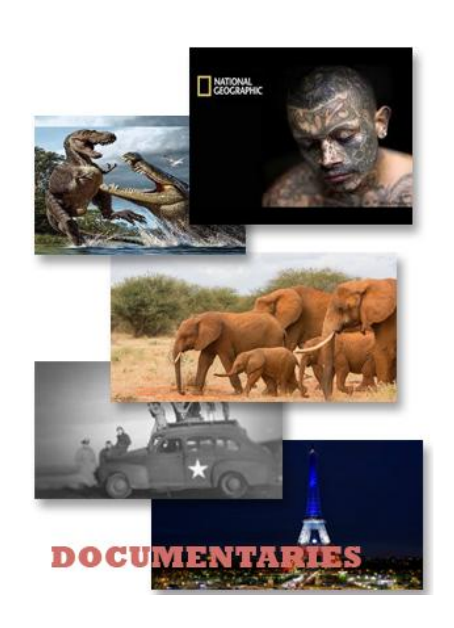
5- يتكوَّن الفيلم الوثائقي من مشاهد سينمائية أو مقاطع فيديو، وصور فوتوغرافية، ومقاطع صوتية لأشخاصٍ حقيقيين وأحداثٍ واقعية، كما يمكن أن تُضاف له الموسيقى والأغاني، وبعض المؤثرات البصرية، أو الصوتية، أو حتى مشاهد تمثيلية بشروط محددة، على أن يُعبِّر مجموع

هذه الأشياء في النهاية عن وجهةِ نظرٍ مُعينة، أو يحكي قصةً أو تجربةً ما، أو يبعث رسالةً مُحددة، وذلك لأن الفيلم الوثائقي، هو حاصل جمع "الحقيقة"، ووجهة نظر مخرجه معاً.

6- ليس هناك شكل محدد للفيلم الوثائقي، ويمكن له أن يكون على أي شكل، حتى على الشكل الروائي، ما دام لا يتحول لرواية خاصة (مختلقة) عن الحقيقة، وما دام يحافظ على الأصالة والصدق، فالعديد من الأفلام الوثائقية التي لاقت قبولاً جماهيرياً، كانت تتخذ شكل أفلام روائية، مثل فيلم "بطل التهجئة" للمخرج "جيفري بليتز" 2002، وفيلم "تصوير عائلة فريدمان" للمخرج "اندرو جركي" 2002.

7- ليس هناك زمن محدد لطول الفيلم الوثائقي، إذ عادةً ما تطول مُدة الفيلم الوثائقي عن 30 دقيقة، إلى ساعتين؛ بما يناسب جدول عرض القنوات التليفزيونية أو العروض السينمائية، مع ذلك يتم إنتاج وثائقيات أقصر طولاً، خاصةً مع تطور الإنترنت، وصناعة الفيديو ؛ فأصبح هناك أفلام وثائقية قصيرة تتراوح فترة عرضها بين دقيقتين إلى 25 دقيقة فقط، وتلاقي قبولاً جماهيرياً واسعاً.

ثانياً: تصنيف الافلام الوثائقية



بعد استعراضنا خصائص الفيلم الوثائقي وما ليس بذلك، يمكن القول: إن أي ممارسة فنية تحتاج إلى تصنيفٍ لأنواعها؛ ليسهل دراستها وتمييزها عن شبيهاتها، ولأن الإنتاج الوثائقي هو فن إنساني خلّاق؛ فإنه يصعب حصره في أنواع محددة لا يخرج عنها، ولكن في المقابل، محاولة فرز الأفلام الوثائقية ودراسة الاختلافات بينها (في المعالجة والمضمون والشكل) تتيح للدارس فهماً أعمق لطبيعة هذا الفيلم، وعليه يمكن تصنيف الأفلام الوثائقية على النحو التالي:

أ. تصنيف الأفلام الوثائقية بحسب المضمون The Topic:



وهذا يعني أن يتناول الفيلم قضية معينة تصنف بأنها اجتماعية أو سياسية أو دينية أو ثقافية أو فنية أو تاريخية (أحداث أو شخصيات) أو علمية أو غيرها، فأساس التصنيف هنا مبني على الموضوع (المضمون)، فمثلاً: إذا تناول فيلم قضية الفقر في مجتمع ما، فهذا المضمون اجتماعي، ويمكن الجمع بين الفقر كأثر اجتماعي، وتأثيره السياسي على ثورات الشعوب، فيكون الفيلم قد تناول في مضمونه الناحية الاجتماعية والسياسية، وهناك أمثلة كثيرة على ذلك: فيلم علماء مسلمون: الادريسي – عالم الجغرافيا، هو فيلم يصنف ضمن الأفلام التاريخية (الشخصيات)، والكثير من أفلام قناة "الناشيونال جرافيك" يمكن أن تدرج تحت مسمى أفلام علمية، وأفلام الحرب العالمية الأولى هي أفلام تاريخية (أحداث)، وهكذا ... فبحسب مضمون الفيلم، ومعلوماته، ومقابلاته، وصوره، نستطيع أن نميز تحت أي موضوع أو مضمون يندرج.

ب. تصنيف الأفلام الوثائقية بحسب المعالجة The Approach:

ويقصد بالمعالجة طريقة عرض الصور والأفكار، وترتيبها، وتنظيمها في شكل سردي وفق رؤية المخرج، لتنتج أفعال ذات معنى، وللتوضيح أكثر، إذا كان هناك فيلم يتناول على سبيل المثال موضوع عصابات سرقة البنوك، وكيف عانت بنوك مشهورة حول العالم من السطو والسرقة من قبل لصوص محترفين، وكيف استطاعت أجهزة الأمن العالمية تتبع هذه العصابات، فهذا النمط من الأفلام قد يستدعي معالجة على نمط (التحقيقات الصحفية Journalistic Investigation) فيصمم الفيلم بما فيه السيناريو، والتصوير، والمقابلات على غرار التحقيقات البوليسية، وعلى النقيض تماماً، لو كان هناك فيلماً وثائقيا تعليمياً عن الأثر السلبي للعبوات البلاستيكية على البيئة، ويسعى لتثقيف المشاهدين بخطورة رمي المخلفات في الأماكن العامة وأطراف المدينة،

فهنا معالجة الفيلم تقتضي شرح هذه المفاهيم خطوة خطوة، وتدعيمها بالأبحاث العلمية، ومشاهدات الواقع، ثم محاولة غرس مفهوم تدوير النفايات Recycling من خلال الفيلم كأحد الحلول، باعتبار أن المعالجة هنا تأخذ منحى التعليم، والتوعية، والترشيد، واجتراح الحلول العملية ... إلخ، حيث لكل فيلم أسلوب في المعالجة بحسب موضوعه، وهدفه، وجمهوره المستهدف.

هذا **وتصنف الأفلام الوثائقية بحسب المعالجة إلى:**

1. أفلام الاستكشاف (المكاني أو الثقافي):

مثل أفلام اكتشاف أدغال أفريقيا أو جزيرة نائية في وسط المحيط، أو فيلما يتحدث عن ثقافة غريبة في الهند . مثلاً، وتندرج الكثير من أفلام قنوات "الناشيونال جرافيك" تحت هذا التصنيف.

2. أفلام السرد التاريخي (للأحداث أو الشخصيات):

وهي الأفلام التي تتناول تاريخ الشعوب، والحضارات، والأماكن، والسير الشخصية للزعماء، والشخصيات المشهورة، والمبدعين الراحلين أو حتى الأحياء.

وهذا النوع من الأفلام يستدعي قدراً كبيراً من المعالجة التاريخية، المعتمدة على الوثائق، والسجلات، والتسلسل التراكمي التاريخي، وشهادات المختصين، وكذلك في الشخصيات، تحتاج إلى معالجة تناسب رواية الحكاية عن شخصية مشهورة أو مؤثرة في التاريخ الماضي أو المعاصر، ومقابلات مع العارفين بهم، أو المعاصرين لهم، وغير ذلك من أساليب تغني الفيلم وتجعله وثيقة ذات فائدة، ومصداقية.

3. أفلام المنجزات أو المشاريع:

هذه النوعية من الأفلام منتشرة كثيراً في أوروبا وأمريكا، وهي تستدعي قدراً من التشويق، والبناء المرحلي، ليتطلع المشاهد إلى معرفة نهاية وقائعها، كالأفلام التي ترصد مشاريع هامة، أو كوارث أو أزمات، كحادثة احتجاز عمال المناجم في تشيلي، ومكوثهم قرابة الشهرين تحت الأرض محاصرين بالأنقاض، والمحاولات العديدة لاستخراجهم، إلى أن نجحت إحدى المحاولات، ومشاعرهم أثناء خروجهم، وهكذا .. فالعامل المشترك في هذه الأفلام هو البناء المرحلي لموقع، أو مشروع، أو حادثة لها بداية ووسط ونهاية.

4. أفلام الوقائع الحالية أو القضايا الساخنة:

وهي أفلام تسلط الضوء على قضية (حالية) ساخنة تشغل الرأي العام، فتحاول أن تتناولها بعمق، وتحلل أسبابها، وتتنبأ بما ستؤول إليه، إلا أن ثمة مخاطرة في مثل هذا النوع من الأفلام إن تناولت واقعة حديثة العهد، حيث من المحتمل أن تتغير الأحداث دراماتيكياً على أرض الواقع، سواءً بعد أو في أثناء الخطوات الأخيرة من إنتاج الفيلم، وعندها يكون الفيلم مناقضاً للواقع، أو يكون قد فقد بريقه وأهميته.

وعلى سبيل المثال: عشرات الأفلام التي تناولت أحداث الحادي عشر من سبتمبر (أيلول 2001)، والتي تلت الحادثة مباشرة، تبين خواء تحقيقاتها، وانفعالية استنتاجاتها، عندما ظهرت أفلام وثائقية بعد عدة سنوات عن نفس الحادثة، بعد انكشاف الكثير من الحقائق بما يتعلق بمجريات ذاك اليوم، وكان هناك فرق شاسع بين عمق ودقة وشمولية المعلومات في الأفلام الأخيرة، عن الأولى، والحقيقة أن هذا النمط من الأفلام يستدعي مقداراً كبيراً من الحس الصحفي الاستقصائي (Journalistic Investigation) بما يناسب طبيعة الموضوع، والهدف، والجمهور المستهدف، سلسلة أفلام "سري للغاية" من إنتاج قناة الجزيرة، ربما خير نموذج على هذا النوع من الأفلام.

5. أفلام علمية أو تعليمية أو توعوية:

هذا النوع من الأفلام يعتمد الأسلوب التعليمي التشويقي في إيصال المعلومة، حيث أنه يأخذ في الحسبان، بأن الجمهور غير متخصص في مجال أطفال الأنابيب مثلاً، أو ربما يجهل الكثير عن الاحتباس الحراري، وعليه، فإن المخرج يحاول أن يعرض هذه المفاهيم على نحو يفهمه المتخصص، ولا يمل منه غير المتخصص، وعادة ما تلعب تقنيات الجرافيك دوراً مهماً في توضيح وشرح بعض مضامين هذه الأفلام.

ج. تصنيف الأفلام الوثائقية بحسب البناء (السرد The Stricture):

هذا التصنيف يلتفتُ إلى بنائية الفيلم ككل، أي شكل التعبير أو السرد، ووفق أي وجهة نظر، ويمكن تقسيمه على النحو التالي:

1. البناء بالاعتماد على المَشَاهد The Sequence-driven:

هو أسلوب يعتمد على قص الحكاية (الموضوع) في لقطات ومشاهد سمع بصرية، بدون الاعتماد على مقابلات، أو صوت المعلق.

2. البناء بالاعتماد على الشخصية The Character-driven:

حيث يتم بناء الفيلم كله على رؤية شخصية واحدة، أو ربما عدة شخصيات تشترك في قضية واحدة (عالم أحادي)، وقد يكون بدون صوت المعلق، إنما بأصوات شخصيات الفيلم "Voice-over" ويدمج مع اللقطات في موقع التصوير، أي تسجيل مباشر للصوت والصورة معاً.

3. البناء بالاعتماد على الرواية (التعليق الصوتي) The Narration-driven:

هو النمط الكلاسيكي في الأفلام الوثائقية، بأن يكون الفيلم مصحوباً بصوت المعلق (Narrator) في أجزاء الفيلم للتوضيح والشرح والتفسير والربط بين المَشَاهد.

4. البناء بالاعتماد على المذيع The Hosted docmuntaries:

حيث يكون المذيع أمام الشاشة، مرافقاً لعرض الفيلم، ومعقباً عليه من خارجه، وليس بالضرورة أن يقتصر دوره على التقديم فقط، بل قد يكون خبيراً في موضوع الفيلم، فيضفي عليه المزيد من الأهمية، والمثال على ذلك: أفلام BBC في البيئة الطبيعية، التي غالباً ما تستعين بمقدمين خبراء في موضوعات أفلامها.

5. البناء بالاعتماد على الرؤية التأملية الشخصية The Personal Reflexive docuemntaries:

يعتبر هذا النوع من الأفلام فيلماً شخصياً يحكي وجهة نظر المخرج، لذا قد يكون مصحوباً بصوت المخرج، وقد يظهر المخرج أمام الشاشة، وقد يكون الموضوع شخصي يهمه بالدرجة الأولى، ويبنى وفق أسلوب السرد الذاتي، أو ما يسمى التطابق مع سرد الشخصيات، ومثاله: فيلم معاداة السامية أو Super-Size Me.

ورغم أن التصنيفات الثلاثة – سابقة الذكر–، تعتبر التصنيفات الرئيسية للأفلام الوثائقية، إلا أنه قد تتداخل في الفيلم الواحد عدة أنواع، فمثلاً قد يكون الفيلم مصنف كـ Hosted doc ويتحدث عن سيرة شخصية من أوله إلى آخره، فلا يضيره هذا التداخل بشرط وجود وحدة موضوعية، كي لا يتشتت ذهن المتلقي، كما يمكن تصنيف الأفلام الوثائقية حسب طرق عرضها للحقيقة.

د. تصنيف الأفلام وفق طرق عرضها للحقيقة:

وتنقسم إلى عدة أنواع وفقاً لأسلوب سردها للحقائق الانسانية، عبر التعبير عن سلم علاقات انفعالية أوسع، وعن تفجير الحقائق، وصخب وصيحات التحذير والإنذار، وتراكمات الصور، بغرض التعبير عن الحيرة والتردد في وجدان الإنسان بشكل كامل، وبهدف أن يجابه المتلقي وجهاً لوجه روح الإنسان المعاصر:

1. الأفلام التي تعكس وجهة نظر براغماتية أو تقليدية Pragmatic or conventionalist: حيث يتماشى محتواها (مضمونها) مع الآراء السائدة والعامة.
2. أفلام العرض المنطقي (Coherence): التي تحتوي على مضمون جدلي غير متناقض، وهو أسلوب في القص يعتمد على وجهتي نظر، وجهة نظر الشخصيات، ووجهة نظر المخرج.
3. أفلام التطابق (Correspondence): وهي الأفلام التي تتطابق أحداثها مع أحداث واقعية حدثت لأشخاص حقيقيين يعيشون في الواقع، أو عاشوا قديماً في أحداث تاريخية يرويها الفيلم.
4. الأفلام النسبية أو أفلام البناء الدرامي (Relativism or constructivism): وهي الأفلام التي تروى من وجهة نظر واحدة، أي عبر عرض الحقيقة من وجهة نظر منحازة لطرف معين.
5. الأفلام التي تعتمد على إيضاح الحقيقة (Illumination theory of truth): وهي أفلام تسعى لتوضيح الوقائع للمشاهد، ومساعدته على فهم الأمور بشكل أوسع، وإلهامه لاكتشاف الحقيقة.

ثالثاً: أسلوبية الأفلام الوثائقية

للبحث في أسلوبية الفيلم الوثائقي، يجب التخلي عن البحث في لغة السينما نفسها عن أساليب وأنماط ذات طبيعة وثائقية، تضمن لنا أن ما نراه "مُؤَفْلَم" هو حقيقي؟ لأن الفيلم الخيالي (الروائي)، كالفيلم الوثائقي ينطلق من أنه: ليس هناك أي صورة تستطيع في النهاية أن تنتمي إلى مرجع موضوعها، لكن هذا لا يمنع من البحث عن وجود أساليب أصيلة او مُهيمِنة في الفيلم الوثائقي، أو التأكيد على أن أنماط التعبير هي التي تستحوذ عموماً على كل تجليات اللغة السينمائية، ولا تقتصر أهميتها على الفيلم الوثائقي أو الفيلم الروائي.

لذلك يميز علماء اللغة، بين فئتين واسعتين من التعبير الشفاهي:

- الحكاية التي هي محاكاة تُروى فيها احداث تتوالى بعينها.
- والخطاب الذي هو فعل انعكاس يتضمن علامة اللفظ.

وبوسع المرء أن يساوي بين الحكاية (الخيال) والخطاب (الوثائقي)، وهو أمر لا يخلو من الصحة، إلا أنَّ فهمه لا يخلو من تعقيد، لأن الخيال يضع نفسه كلياً في خدمة صيغة الملفوظ الخطابي.

وربما فيلمي المخرج الكبير ستانلي كوبريك "القتل" و"البرتقالة الآلية" نموذج مفسر لذلك، ففي الأول يتحدث البطل بشكل مفصل (من خارج الصورة) إلى المتفرج حول ملابسات واقعة جريمة القتل التي حصلت في شقته والتهديد الغامض الذي يتعرض له، وفي الثاني يقدم الراوي (ضمير المخاطب أنا) خطاباً صريحاً يتوجه به إلى المشاهد عن طريقته وأصحابه، في حصولهم على المتعة دون مراعاة الضرر الذي يسببونه للآخرين.

وبنفس أسلوب "كوبريك" بوسع الفيلم الوثائقي:

1- أن يرجع في الحكاية إلى شهود العيان أو إلى الابطال أنفَسَهم، أو حتى إلى إعادة بناء مماثلة للحكاية، وأن يظهر للعيان من وراء التعليق على الشاشة أنَّ بوسع الكلمة أنْ تنطق من أجساد مُتحدثين وفاعلين كما في المسرح، لكن الأبطال في الفيلم لا يجوز أنْ يكونوا ممثلين يَتْلون نصاً، إنما أشخاصاً يجسدون أنفسهم ويتحدثون بأسمائهم.

2- يمكن أيضاً للفيلم الوثائقي من أنْ يعرض تاريخاً لشهود عيان مَرئيّاً، على عكس المؤرخين، وأبطالاً أحياءً كما يحصل في تصوير المقابلات، أو في شهادات الناس الحقيقيين في مكان واقعي أصلي.

3- يستطيع الفيلم الوثائقي أنْ يصور الحكاية كما تحصل مباشرة، استناداً إلى أحداثها الكبيرة، التي ربما تكون محفوفة بالمخاطر، كما في فيلم "موت يوغسلافيا" للمخرج انغوس مكويين أو فيلم "راقب السلاح" للمخرج مارسيل اوفولُس حول حصار سارايييفو.

4- الفيلم الوثائقي يستطيع أيضاً أنْ يُصور أناساً في حياتهم اليومية وفي مرافقهم الاجتماعية (سينما مباشرة)، وبهذا يَفتح طريقاً ثالثاً بين محاكاة درامية يؤديها مُمثلون وبين خطاب يُقدمه تعليق، كما يسمح من جهة بتسجيل الكلمات أثناء حديث قائليها في موقع الحدث، ويسمح من جهة أخرى بتسجيل الحديث أي بتسجيل حكاية وخطاب للناس المعنيين أنفسهم وذلك عبر كل وسائل المحاكاة السمعية البصرية، من صوت وحساسية وتَكَلُّف، أو طلاقة أو قناعة أو تسوِّغ، أي بكل ذلك التعارض المُحتمل بين الكلمة التي تُقال والإيماءة التي تصاحبها.

5- يستطيع المؤرخ أو الوثائقي (وإن كان بصعوبة)، بعكس كاتب الرواية أو كاتب السيناريو، أنْ يَنفذ إلى داخل رأس أبطاله ويقرأ أفكارهم أو يجعلهم ينطقون بلسانه.

6- العالم الحقيقي دائماً نص قبلي للِنص الوثائقي – يقودنا الخيال فيه إلى العودة إليه عبر طرق ملتفة، فالعلاقة بالخيال هي بالضرورة علاقة بممارسة الحرية لأنَّ مجال المُتخيَّل هو مَجال الحُرية: حُرية ابتكار إمكانات وبدائل لقواعد لعب وتمثيل مختلفة أخرى، لهذا فإنَّ الوثائقي رغم واقعيته هو أخ لحرية الفعل عبر أسلوبيته، سواء أكان المبدأ يتعلق بالأمل أو بالوهم المحفوف بالمخاطر.

رابعاً: المونتاج صانع التعبيرية (الأسلوبية)



المونتاج أو "الميزان سين": هو لغة المخرج المتميز، لسرد المشهد الفيلمي بوساطة نظام اللقطات المختلفة الأحجام والزوايا وحركة الأشياء داخل كل لقطة مفردة، لبناء علاقات زمانية مكانية مع الواقع، في طريقة تعبير ذاتية تحدده.

وقد ظهر المونتاج كانعكاس لأهم التيارات الفنية والفلسفية في كل مراحل السينما، بدأت انطباعية، حيث كان يتم تصوير كل المشاهد في ديكور واحد أو مكان واحد، ويتم تقسيم الفيلم حسب وحدات المسرح وطريقته في تقسيم الفصول والمناظر، وتقوم آلة التصوير بتسجيل هذه الفصول والمناظر المبنية وفقاً لنظام شبه مسرحي، يدرس فيه المخرج ويرتب حركات وانتقالات دخول وخروج الممثلين، وكان طول المشهد يرتبط بطول مادة الفيلم الخام التي كانت تسعها علبة الفيلم.

وكان التقطيع (أي الانتقال من مشهد لآخر) يحصل فقط، عند تغيير مكان التصوير، وعند ربط المشاهد المصورة (أي وصلها مع بعضها البعض بعملية المونتاج)، بينما كان موقع آلة التصوير يحدد ويماثل المكان، الذي كان المخرج يدير منه الفيلم "المسرحية"، وقد حافظت آلة التصوير على تسجيل المنظر – المشهد من بعد ثابت لا يتغير – مدة 15 سنة، وقاد تقسيم المشهد – المنظر – إلى عدة لقطات: لقطة قريبة أو لقطة كبيرة، عن طريق تغيير مكان آلة التصوير، إلى ثورة في المرئيات السينمائية، وبدأ هذا التغيير أولاً، لأسباب مادية، ومن ثم لأسباب درامية.

وأصبح تتابع لقطات وسيلة للتعبير، تتم عن طريق مئات اللقطات، مما قاد في نفس الوقت إلى التفكير في أسلوب وكيفية وصل تلك اللقطات بشكل مترابط بحيث ينتج استمرارية سردية، وكان تحرير موقع مكان آلة التصوير أثناء تصوير اللقطة الواحدة في عام 1925، أي بعد عشرة سنوات من بداية تغيير موقع آلة التصوير، حيث أمكن الحصول على صورة يتغير فيها موقع الكاميرا في اللقطة الواحدة المستمرة، وأصبح بناء المشاهد من لقطات عديدة مع استخدام حركة

آلة التصوير داخل اللقطة الواحدة، قضية جمالية – درامية على درجة عالية من الأهمية في السرد السينمائي بشقيه الروائي والوثائقي.

قد أدى هذا التطور الذي أحرزه المونتاج (أي علاقة كل شيء بكل شيء داخل الفيلم وأساس بنائه) كأسلوب وكطريقة تعبير فيلمية سينمائية، إلى تشكيل وصياغة لغة السينما، كما مكن من إعادة بناء الصور المتحركة، لتتحول تدريجياً إلى سرد فيلمي مركب نابض بالحياة.

وقد **خضع اكتشاف المونتاج إلى قاعدتين حاسمتين:**



1. لا توجد على الشاشة خشبة مسرح، الخشبة هي العالم نفسه، العالم في حركة، حتى في الفيلم الروائي، حتى في الاستديو الذي يُعاد فيه بناء ديكورات مختلفة: قاطرات وسيارات وبيوت.

2. كل لقطة هي ذاتياً جزء من مقطع أو منظر مصور، "فالأفلمة" تعني جعل الشيء مرئياً، وتعني أكثر توجيه النظر (الانتباه) إلى ما هو مرئي في المشهد، حتى في الفيلم الوثائقي كما كان "هتشكوك" يسميه "قيادة الجمهور".

ومن ثم سعت السينما كفن بفضل المونتاج، إلى تنفيذ التناوب بين هاتين القاعدتين، فمن جهة ينفذ التناوب الراهن عبر تسجيل/ توثيق الصورة الفيلمية: حتى في الفيلم الروائي، ومن جهة أخرى ينفذ التناوب بين ما هو خيالي/ متصور عبر تناوب علاقة المكان والزمان، عبر التدخل الذاتي لمخرج الفيلم في تنفيذ اللقطة حتى في الفيلم الوثائقي.حيث أن ثنائية واقعي/ خيالي تشكل

بؤرة التعبير في تنفيذ أي فيلم، فمن جهة يتم جعل المُتصور مادياً (محسوساً) ومن جهة أخرى يُحوَّل العالم المادي إلى صور، وهذا ما يجعل السينما تهز نظام تصوراتنا المرئية، عبر جعل الصورة المادية تتداخل مع الصورة الافتراضية وتلتحم معها، لخلق حركة في كل تلك العلاقات المكانية/ الزمانية مع بعضها البعض.

وقد ساهم اكتشاف المونتاج على يد المخرج "ايزنشتين" في تحديد ما سمي "بذاتية المخرج"، أي أسلوبه، عبر احساسه بالزمن (أي إنشاء تياره الذاتي للزمن) من خلال الإيقاع (الإحساس بحركة الزمن وجريانه)، والذي تجلى في:

1- اثبات أن الصور في السينما الوثائقية تدل بواسطة ما تعرضه ذاته (أياً كانت قيمة ما تعرضه وبداهة معناه) بأقل مما تدل عليه بتنظيمها وإخضاعها لترتيب، وتناسب (عبر المونتاج)، بالشكل الذي يمنح الفيلم تدفقه واستمراريته.

2- منح المونتاج بصر المشاهد الفرصة لالتقاط (تلقي) الأحداث كما لو أنه ينتقل فعلاً حول تلك الأحداث، ومما يعطي الانطباع بواقعية المكان ووقائعه، أو كما كان يقول المخرج "بازوليني": من المعاينة نصل إلى اللقطة، ومن الرسم المخطط نصل إلى السيكوينس (المقطع أو المشهد الفيلمي)، ومن بكرة الفيلم الواحدة نصل إلى الفيلم الكامل، ومن الحادثة نصل إلى الحكاية، ومن حركية–الفيلم، إلى زمانية–الفيلم (حركية عنصر ما في المشهد، هي تغيّر عبر الزمن) ليصبح مادياً من جهة ما يتصور المرء، وليتحول العالم المادي من جهة أخرى إلى صور، وكما يؤكد "أندريه مالرو" إن تجزئة المشاهد في لقطات، بغض النظر عن الكاميرا والمصور والمخرج، هي ما تجعل الفيلم يولد كفن من المشاهد نفسها، التي تصور وفقاً لطبيعة التعبير الفيلمي.

وقد ساهمت اكتشافات وإسهامات المونتاج الشكلية في التعبير الفيلمي في وأد المرحلة الانطباعية في السينما الوثائقية والانتقال إلى السينما التعبيرية، وفي رسم خط الحامل الزماني المكاني للأحداث، ولتحديد ما سمي فيما بعد "الأسلوبية الفيلمية"، باعتبار أن التناوب الزماني المكاني هو أساس كل تعبير فيلمي، عبر الحذف والتركيب المونتاجي لبسط التوتر الدرامي، أو ما سماه فيما بعد المخرج "فرانشيسكو روزي": الانطلاق من الأحداث نحو معنى الأشياء.

وهو أمر شرحه الباحث السينمائي "جيل دولوز" عند حديثه عن كيف يحدد المونتاج شكل الأفلام، وشخصيات المخرجين (مدارسهم، أسلوبيتهم، أو طريقة سردهم لأفلامهم) بالقول:

" عندما يقوم المونتاج بعمله، في ترتيب سلسلة من أجزاء مقطع بصري إلى سلسلة أحجار بناء لعرض الأفكار بشكل خطي متتابع، فهو يرتب وينسق ثلاثة أنواع من صور الحركة: صور الإدراك، وصور الفعل، وصور العاطفة، وكل صورة من هذه الصور هي وجهة نظر حول الكل في الفيلم، وطريقة إمساك بالكل المتنوع".

وهذا ما يعني أن كل جزء مونتاج مفرد، لا يوجد أبداً بدون علاقة، لأنه صورة مميزة للموضوع العام، الذي يلف كل الأجزاء بنفس القياس، في صورة ذهنية عامة، تجعل المخرج، ومن بعده المشاهد، يعايش الموضوع المعالج وفق نهج معين.

ورغم أن المونتاج هو الذي جعل من السينما لغة وفناً مستقلاً، لكن البعض يجدون أن هذه اللغة (بسبب المونتاج) هي لغة خداع وتلاعب في توليد الدلالات، لكن ذلك ليس صحيحاً بالمطلق، لأنه بإمكان أي لغة طبيعية كلغة علامات، أن تعبر من حالة إلى حالة، عن حقائق وأكاذيب أو عن معنى مُصَنَّع أو صادق؟ وبغض النظر عن حقيقة كون المونتاج جعل من الفيلم لغة تعبير إلا أن بوسع المرء أن يجيب بأن المونتاج جعل منها لغة قابلة للتلاعب، حتى وإن كان هذا التلاعب ينشأ من علامات ومعاني، أو ينشأ من مؤثرات مُفبركة، إلا أن ذلك يعود بالدرجة الأولى، حسب رأي "بول فاليري": من محاولة المخرج تحويل ما هو واقعي إلى ضرورة، وهو أمر مرتبط أيضاً وإلى حد كبير بمفهوم المونتاجٍ: تحويل ما هو مُجزأ إلى كل مُجمّع، مما يسمح بظهور دلالات بشكل غير متوقع، من تركيب عناصر منفردة لا تتضمن، منعزلة، نفس هذه الدلالات، وهي (أي الدلالات الجديدة) ما تشكل الصورة العامة الذهنية للموضوع.

الخلاصة

هناك سمات وخصائص للفيلم الوثائقي تميزه عن الفيلم الروائي، وهي مرتبطة بالمراحل المتعاقبة من تاريخ تطور فن السينما، وتطور صناعة هذا الفيلم. كما أنه هناك فروق جوهرية بين الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي مرتبطة بطبيعة وأهداف وجمهور كل منهما.

وتصنف الأفلام الوثائقية تبعاً لمضمونها، وبنائها، وأسلوب معالجتها، وعرضها للحقائق. وتعد الأسلوبية الفيلمية هي ذاتية الفنان (المخرج) وخياراته، ولعملية المونتاج دور في ذلك.

التمارين:

ضع إشارة (صح√ أو خطأ X) أمام العبارات الآتية:

1- المونتاج يخلق العلاقات الزمن مكانية في الفيلم/ **صح**

2- البناء بواسطة الرؤية التأملية أحد أساليب التصنيف حسب المعالجة/ **خطأ**

اختر الإجابة الصحيحة:

العرض المنطقي هو أسلوب من أساليب تصنيف الأفلام:

A. حسب البناء
B. حسب المضمون
C. حسب عرضها للحقائق
D. حسب المعالجة

الإجابة الصحيحة: C. حسب عرضها للحقائق

الوحدة التعليمية الخامسة

أنواع وأشكال وقوالب الأفلام الوثائقية

الأهداف التعليمية:

بعد دراسة هذه الوحدة التعليمية يجب على الطالب أن يكون قادراً على:

1- فهم الرحلة التي قطعها الفيلم الوثائقي منذ بداياته حتى الآن فيما يتعلق بتطور أنواعه وأشكاله وقوالبه، مما يؤكد ارتباطه الوثيق بتطور الحياة الإنسانية، والظروف الزمنية والمكانية للبشر.

2- معرفة الفروق بين أنواع وأشكال وقوالب الفيلم الوثائقي، والمحددات التي تحكم كل مصطلح.

3- تحديد نقاط الاختلاف ونقاط الاتفاق بين الفيلم الوثائقي والفيلم التسجيلي.

أولاً: مقدمة



في بدايات السينما وعن طريق الصدفة صور الأخوان "لوميير" فيلماً عن طفل من عائلتهما وهو يتناول فطوره في حديقة، وكان هذا الفيلم بمنزلة "جنين" للفيلم الروائي، وأخذا بعدئذ يصوران مشاهد ذات طبيعة مرحة تبدو، وكأنها تحصل أمام الكاميرا، بينما كانت في واقع الحال مشاهد مُمثلة، كمشهد العامل في الحديقة الذي يطارد صبياً تحايل رش وجهه بالماء، أو رجل بوليس وهو يطارد شحاذاً يتظاهر بأنه مقعد، وهكذا بدأ خطان أو منهجان سرديان في تاريخ السينما، كل منهما طوّر أنواعه العديدة، كجنس فني له مواصفاته الخاصة، منهجان مثّل الواقعي الأول منهما (منهج الإخوة لوميير)، ومثّل الخيالي الثاني منهما (أفلام جورج ميليه)، الذي أخذ شكله التمثيلي الأول والمباشر من المسرح.

وهكذا تحول اختراع الصور المتحركة الجديد، من صور متحركة تسجل للجمهور المبهور مناظر عادية مثل الأمواج التي تتكسر على الشاطئ، والقطارات التي تقطع شوارع المدن، ومركبات المطافئ وهي تندفع مسرعة في الشوارع والاستعراضات العسكرية المُنظّمة، إلى فن جديد، وإذا كانت السنيما، قد أصبحت الفن السابع بين الفنون الأخرى، رغم إن ولادتها كآلة نتجت من أهداف علمية لا يمكن انكارها أو تجاهلها، الا أن الآلة نفسها يسّرت تطوّر السينما كفن، لهذا ارتبط تطورها بالبصريات والكيمياء العضوية وعلم الميكانيكا. وترتب عنه قفزات، حققتها التجارب العلمية، لتجعل من السينما واحدة من الصناعات التقنية /الفنية التي استطاعت بجهود وابتكار العاملين في حقلها، أن تصبح، في الوقت نفسه، فن القرن العشرين.

وقد ظهرت في بدايات القرن العشرين عدة أنواع من الأفلام الواقعية، يمكن القول أنها **الأفلام التي مهدت لوصول الفيلم الوثائقي إلى أشكاله المعاصرة**، وهي:

1- أفلام الحقيقة:



وهي أفلام حرص مخرجوها على تسجيل مشاهد أفلامهم بصورة أمينة ونزيهة من ما هو موجود أصلاً في الحياة مباشرة، وكانوا يجهدون في أن تكون أفلامهم كما لو أنها مادة خام حقيقية للعالم المادي والأشياء والأماكن والناس الحقيقين، بحيث تبدو أمام من يشاهدها، بأنها موجودة أو يمكن أن تكون موجودة في الواقع.

وهكذا نشأت ضمن حقيقة وطبيعة الصورة الفوتوغرافية المتحركة، المحاولات الأولى لاستخدام الفيلم لأغراض معرفية وحتى علمية، أي لأغراض تساعد على نشر المعارف العلمية والتعليمية أولاً في صالات السينما، وبعدئذ في أماكن الدراسة والتعليم.

وقد اندرجت مثل هذه الأفلام ذات المضامين التعليمية الثقافية والعلمية كلها أولاً تحت معطف ما سُميّ بداية الفيلم الثقافي، وثانياً تحت معطف ما سُميّ بالفيلم الوثائقي وهو الجنس الفني الذي تنضوي تحته كل الأنواع الواقعية، لكن أيضا تصدّر مع الزمن مصطلح الفيلم العلمي واجهة الأفلام الوثائقية، وأخذت تندرج تحت تسميته أنواع أخرى: كالفيلم البيولوجي والفيلم الطبي، لأنه انطلق ببساطة من أصل المحاولات الأولى لاختراع الصورة المتحركة التي كان الهدف من اختراعها هدفاً علمياً.

وعلى هذا الأساس سارت، منذ البداية، نزعة توظيف الوسيط الفيلمي، بإمكاناته المختلفة، في تسجيل مواضيع علمية وبحثية ونشرها لأغراض دراسية وتعليمية، كما سعت جهات إنتاجها لعرض هذه الأفلام في برامج الصالات السينمائية قبل عرض الفيلم الروائي الطويل، كما سعت لنشرها في المدارس والجمعيات العلمية والطبية، ومن ثم بدأت في مرحلة أخرى في تحويلها على أشرطة فيديو، وفي مرحلة متأخرة على أشرطة "DVD" لتُبرمج كمادة دراسية في المدارس والمعاهد والجامعات المختلفة. وتحتل اليوم مواضيع العلوم العامة المختلفة، انطلاقاً من تلك

التقاليد، مكانها البارز في الفضائيات التلفزيونية، وتشكل الأفلام والبرامج المتنوعة مصدراً هاماً في تعريف الملايين بكل ما يوجد من بشر وحيوانات ونباتات وكل ما يحدث على كوكبهم، وبتنا نتعرف على عادات الشعوب في كل مناطق الأرض ونتعرف على طبيعة وغرائز الحيوانات البرية فوق الأرض والحيوانات البحرية تحت الماء (أفلام ناشونال جرافيك خير مثال)، وأصبحت البرامج التعليمية والترفيهية والدراسية تؤلف الإنتاج الرئيسي في التلفزيون، الذي استطاعت محطاته أن تطور، مع الزمن، أنواعاً له جديدة، كما استطاعت الفضائيات التلفزيونية، أن تنتج بشكل حاسم، سلسلة من أنواع أسلوبية خليطة، كالبرامج والندوات والمجلات، التي تسجل أنواع الحوارات العلمية والسياسية والاجتماعية، وتوظف في بثها عناصر بصرية وسمعية وغرافيكية مختلفة ومتعددة، لتعطي صورة شمولية للمواضيع، التي تحتل في الواقع موقع الصدارة في المجتمعات، وتكسب اهتمام ملايين المشاهدين.

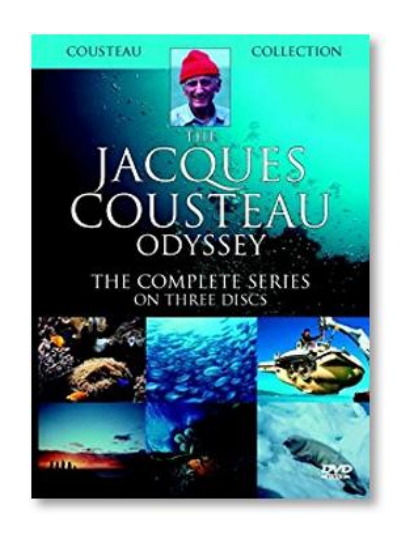
هذا وقد ظهرت في بداية الستينيات من القرن العشرين، حركة في أوروبا الغربية اعتمدت منهج تعبير سُميّ "سينما الحقيقة/ سينما فآريتيه" وهي حركة انطلقت من أعمال الأنثروبيولوجي الفرنسي "جان روش: الذي صوّر أفلامه في إفريقيا دون طموح فني كبير وبعين باحث في أصول وتقاليد شعبية، وتابع في فيلمه "أنا أسود" خلال النهار بواسطة كاميرته تصوير بعض الأفريقيين، ساعياً للكشف بمصداقية تسجيلية عن مستوى وعيهم في المدن الكبيرة، ونجح، إلى حد كبير، في أن يجعل المواطنين الأفريقيين الذين صورهم، أن يعلقوا بأنفسهم على الصور الصامتة بشكل عفوي وارتجالي وحقق فيلماً توضيحياً، مليئاً بالتعاطف معهم، وتابع تصوير أفلامه بطريقته الجديدة والمؤثرة، لكن أسلوبه في إجراء المقابلات مع الناس الذين كان يختارهم، جرّه إلى الاقتصار على آراء متوترة ومثيرة، وتبين بعدئذ أن منهجه الأنثروبيولوجي وأسلوبه يعجزان عن كشف صورة صادقة لآراء الناس في الحياة، غير إن "كريس ماركير"، وهو ينطلق أيضاً من منهج سينما الحقيقة، عكس بوساطة أسلوب المقابلات المباشرة، صورة صادقة للناس الذين قابلهم في فيلمه الهام "ماي الجميل".

2- الأفلام الثقافية:

هي أصلاً تسمية أطلقت تحديداً على نوع من الأفلام التسجيلية/ الوثائقية في ألمانيا مطلع القرن العشرين، وعبر ذلك المفهوم، تم التعبير عن الحاجة في الترويج للفيلم وجعله عملاً جديراً



بالاحترام والتقدير، وسرعان ما انتشر الفيلم بعد الحرب العالمية الأولى، حينما اكتُشفت إمكاناته الكبيرة ووظفت لأغراض علمية، وكان "هانس غرليس" أهم المخرجين الرواد لهذا النوع الفيلمي، الذي أسس في العام 1919 "معهد البحث الثقافي" بينما تابع "والرش شولتز"، تصوير الأفلام الثقافية الخاصة بعلوم الطبيعة، وكانت تسمية "الفيلم الثقافي" تسمية يقصد منها الأفلام التي تتناول مواضيع مختلفة مثل العلوم والطب والفن والثقافة والجغرافيا والتاريخ، رغم أن التركيز بدأ في إنتاج أفلام علمية في "قسم الثقافة الخاص في استديو – اوفا" ببرلين، بهدف جعل تأثير هذه الأفلام تأثيراً قوياً على جمهور صالات السينما الغفير.



وكان إضافة الشرح على الصور، في فترة السينما الصامتة، يتم بوساطة لوحات مكتوبة تظهر بين مشاهد الفيلم بشكل أدبي جذاب، كما تمت الاستعانة في فترة السينما الناطقة بقراءة التعليق العلمي الشارح، الذي يصاحب الصور ويعقّب عليها، واستطاع "جين بينليف" أن يطور من بنية الفيلم الوثائقي في فيلمه البيولوجي "مخيم هيبو" ليصبح أكثر جاذبية للجمهور الواسع، عن طريق استعماله لموسيقى الجاز الحديثة.

أما المخرج الفرنسي "جاك كوستو"، فقد تمكن من ابتكار "فيلم الطبيعة" بشكله الحديث عبّر أفلامه العلمية الشاعرية، التي صورها تحت الماء وكشف فيها أسرار حياة البحر، بتأثير من شاعرية أفلام "روبرت فلاهرتي" التي سجل فيها الحياة القاسية للاسكيمو في فيلم "نانوك"، وصراع عنيف لحياة عائلية شاقة وشجاعة في جزر آران الشمالية القاحلة ضد عدوها البحر في فيلم "رجال من آران".

هذا، وقد وُظف الفيلم الوثائقي منذ مطلع القرن العشرين في خدمة أهداف علمية، فالإنكليزي "مارتين دونكان" أظهر بشكل بدائي "الميكروكوسموس/ الكون الاصغر" في فيلم "عالم خفي" في



العام 1903 بمساعدة المجهر/الميكروسكوب، وأخرج "بودوفكين" فيلم "ميكانيكيا الذهن" من ستة أجزاء في العامين 1926/1925 عن العالم "إيفان بافلوف" الحائز على جائزة نوبل في العام 1904 ، والفيلم يوضح العمليات العقلية الإنسانية المختلفة، ويبرز مدى التقدم الذي بلغه العاملون في معهد بافلوف في أكاديمية العلوم بمدينة لينينغراد، وقد ساهم وشارك في هذه الأفلام مجموعة من العلماء المتخصصين في إجراء التجارب حول الفعل المنعكس الشرطي وفي فيزيولوجيا النشاطات العصبية الحركية، كما استطاع الفرنسي "جان باينليف"، والروسي "الكسندر سغوريدي" تطوير فيلم العلوم العامة والوصول به إلى سوية عالية، وهكذا أصبح فيلم العلوم العامة ظاهرة لا يمكن أن تتجاهلها الحياة الثقافية أو تستغني عنها، ظاهرة ضرورية في خدمة التثقيف الشعبي والتعليم وتقديم المعارف العلمية ونشرها، رغم أن السبب الرئيسي لنظرة الاستهانة التي لحقت بالفيلم الثقافي في الماضي، هو اقتصاره على اختيار مواضيع "علمية" هامشية، كعمل الأخشاب في الغابات أو تسليط الضوء على غريزة بعض الحشرات أو محاولة التعبير عن فنون الطاقة والجمال، في شكل غريب عن فن الفيلم.

3- الأفلام العلمية:

يتصدر مصطلح الفيلم العلمي، كأحد الأنواع الأولى للفيلم الوثائقي، ويتحدد مضمونه، كمضمون ذي طابع علمي وبحثي. حيث كان هدف إنتاج مجموعة أنواع أفلام في كل مجالات العلم، تخدم وظائف تعليمية ودراسية ومعرفية مختلفة، مثل:

أ. **فيلم الأبحاث:** ويستخدم في تسجيل مظاهر عمليات لا تدركها العين البشرية، لكن يمكن تسجيلها بوساطة معدات وأجهزة تقنية مثل آلات التصوير العالية السرعة وآلات التصوير البطيئة السرعة، وهي آلات تصوير خاصة ذات سرعات مختلفة، بطيئة وسريعة، إضافة إلى الاستعانة بمواد فلمية خام حساسة وبمساعدة أنظمة تسجيل الصور المتحركة، التي مكنت تلك الأفلام من تسجيل عمليات ميكروسكوبية أو تسجيل حركة غيوم في السماء أو تسجيل حركات نشاط رياضي سريع ومعقد، والهدف منها طبعاً الحصول على معلومات معينة بهدف تحليلها ودراستها.

واليوم تتم غالباً استخدام مواد الكترونية في أنظمة معالجة الصور، وأحد أشكال هذه الأفلام العلمية هو استخدامها لنظام ما يسمى "تزامن الحركة البصرية".

ب. **الفيلم الوثائقي:** وليس المقصود هنا الأفلام التي تسجل الأحداث النادرة إنما تلك التي تسجل الحرف اليدوية والأحداث الطقسية وعادات وتقاليد الشعوب، خصوصاً تلك العادات التي تتعرض للانقراض، والتي من المهم أن يحفظها الفيلم نفسه ويخزنها، وبالتالي نشأت "انسكلوبيديا" تجمع هذا النوع من الأفلام وظهر إلى الوجود برنامج الانسكلوبيديا السينماتوغرافية في العام 1952 التي أسسها "غوتفريد وولف" بالتعاون مع العلماء الألمان والنمساويين، وهدفها تجميع الأفلام المنتجة في مجالات ونواحي البيولوجيا وتوثيق الأفلام ذات الأصول والمبادئ العلمية والاجتماعية، التي كان الهدف من تحقيقها، تسجيل كل نواحي الحياة المادية في مجموعة بصرية سمعية، لكي تخضعها للدراسة والتحليل، وأصبح وولف نفسه رئيساً لـ"معهد غوتنغن للفيلم العلمي" وهو المعهد الذي يتابع حفظ الأفلام العلمية المختلفة في برنامجه الواسع وأصبح اليوم يُكرّس استراتيجيته لتوثيق العالم الموضوعي، ويصنع الأفلام العلمية، بأشكال مختلفة، ليضعها تحت تصرف العاملين والدارسين في ميدان البحث العلمي وأغراضه.

ت. **الفيلم التعليمي:** وهو الفيلم الذي يربط بين المنحى التسجيلي الواقعي والعلمي في بنية تعليمية، تخدم أهدافه في التعليم وتعالج بالدرجة الأولى المواضيع التعليمية بشكل كامل ووفقاً لتفاصيل ضرورية، وتُبنى على أساس تعليمي وتُوظّف قبل أي شيء في عمل الجامعات الحرة وتكتسب أهميتها التعليمية منذ سبعينيات القرن الماضي.

ث. **فيلم العلوم العامة:** حيث يتم نشر المعارف العلمية العامة بوساطة هذا النوع من الأفلام، التي تُستخدم مواده في السرد، وتعالج درامياً عمل وحياة كبار العلماء والاكتشافات والاختراعات، وتتعرض لتاريخ الابتكارات العلمية، إضافة إلى إنتاج أفلام تطرح القضايا السياسية والمشاكل الأخلاقية، التي ترتبط بطريقة استغلال العلوم وتنتج عن تطويرها، ليس فقط لأغراض علمية إنما أيضاً لأغراض عسكرية، تلحق المضار بالبشرية، وكمثال واضح على مثل هذا: استغلال الطاقة الذرية والمضار التي ألحقتها بالبشرية.

ج. **فيلم الطبيعة:** وهي أفلام تسجيلية وثائقية عن الحياة النباتية والمائية أو الحيوانية، توظف أساليب المنهج الوثائقي في تحقيق أفلام عن الحيوان والبحار أو أفلام الطبيعة، ولعل أهمها أفلام المخرج الهولندي العظيم "يوريس إيفنز"، الذي صنع عدة أفلام شاعرية عظيمة إلى جانب أفلامه السياسية، تغنى فيها بمظاهر الحركة في الطبيعة مثل فيلمه العظيم "أغنية الأنهار" بالتعاون مع الموسيقي "شوستوكافتش"، والمسرحي "برتولت بريشت"، كما صور فيلمه الشاعري "نهر السين يلتقي بباريس" عن فكرة ل"جورج سادول" وتعليق للشاعر "جاك بريفيير"، كذلك صور فيلم "ميسترال" عن الريح في جنوب فرنسا بالأسود والأبيض، وقبل وفاته بعام، وكان قد بلغ عامه التسعين، أخرج فيلمه الأخير في الصين "حكاية حول الريح".

ح. **الفيلم الصناعي:** فيلم تسجيلي تعليمي يُنفذ لصالح شركة صناعية أو لصالح مجموعة من الشركات والهيئات التسويقية بهدف ترويج نشاطها الإنتاجي ومن أجل بيع منتجاتها كما يمكن أن يكون هدفه تثقيف وتعليم القوى العاملة في هذه الشركات أو الهيئات المنتجة.

4- المجلة السينمائية:



تعتبر المجلة السينمائية أحد أقدم أشكال الفيلم الوثائقي، ومن الممكن أن تتناول موضوعات إخبارية، أو تعليمية، أو تثقيفية، أو فنية، أو عسكرية، أو إيديولوجية... الخ، أو في مجال أو أكثر من المجالات كافة، وقد تكون ذات موضوع واحد، وقد تكون ذات موضوعات متعددة، فالمجلة السينمائية قد يكون موضوعها عبارة عن قضية أو مشكلة في المجال التعليمي يجري تناولها من زوايا مختلفة بغية التوصل إلى حلول لها، أو جلاء الغموض الذي يكتنف جوانبها، وقد تتناول عدداً من القضايا والمشكلات كل منها على حدة.

وتتميز المجلة السينمائية بالتنوع، وهذا التنوع له مظاهر متعددة: التنوع في المواد الخام التي تقوم عليها المجلة، من صوت، وصورة، وضوء، وحركة، ومؤثرات صوتية، إضافة إلى التنوع في القوالب والأشكال.

ثانياً: الأنواع المعاصرة للفيلم الوثائقي

خاض الفيلم الوثائقي على مدار تاريخه (الذي تجاوز قرن ونيف الآن) أساليباً وطرقاً عديدة في بنائه، ومبادئ إنتاجه، مغايرة لتلك التي تحكم الفيلم الروائي، والأهم من كل ذلك، أنه شكل نوعاً فنياً وفكرياً متميزاً في مجال صناعة السينما، وتحول إلى ما يشبه "الموقف"، الأمر الذي يستدعي دراسة الوسائل والقوالب والأشكال والأنواع الفنية التي يستخدمها حالياً العاملون في حقل الفيلم الوثائقي للتعبير عن هذا الموقف، خاصة وأن هذه الأنواع والأشكال ارتكزت في تجليها وتجسدها على مداخل وجوانب تأصيل متنوعة؟

أ. أنواع الفيلم الوثائقي وفقاً لدلالات المصطلح:

1- يشير قاموس تاريخ اللغة الفرنسية، الصادر عن دار (Le Robert) إلى أنّ مفردة "وثائقي" مشتقة من كلمة وثيقة، وقد اشتَقت عام 1214 من الكلمة اللاتينية (documentum) والتي كانت تعني: "مثال، نموذج، موديل، عبرة، تدريس، برهان"، كما أن الاسم منحوت من الفعل (docere) الذي يعني: "يُعلّم، يُدرّس"، واشتقت منه كلمة (Doktor)، والتي تفيد معنى "مدرسي أو مطيع"، وكلمة (Doktrin)، والتي تعني: "مذهب أو عقيدة".

وقد ربطت هذه المصطلحات "مدرسي، مطيع، مذهب، مثال، عقيدة،... الخ" الفيلم الوثائقي لاحقاً بقضية الدعاية "بروباغاندا"، التي استخدمت كمفردة تعني "إشاعة الإيمان" على لسان "البابا غريغور الخامس عشر" عام 1622، في سياق مناهضة الإصلاح اللوثري للكنيسة الكاثوليكية، كما أعيد استخدامها (بالمعنى الإيجابي) في سنوات "الكآبة الكبرى" و"تزايد مخاطر الحرب" بين عامي 1930-1940، كمرداف لمعنىً "تعليمي"، لكن المصطلح (ومعه الفيلم الوثائقي) اكتسب سمعة سلبية في أذهان الكثير من الناس بعد انتهاء الحرب العالمية، لأنه جرى توظيفه بما يخدم "الدعاية" للحرب، للنازية، للحلفاء، للقنبلة الذرية، وأيضاً ما دعي "بالستالينية" نسبة إلى الزعيم السوفيتي "ستالين".

2-   يشير القاموس الفرنسي أيضاً، إلى أن كلمة "وثائقي" استخدمت كمصطلحٌ قضائي عام 1690، وكانت تعني نصاً خطيّاً يُعتمدُ دليلاً (برهاناً) أو منوالاً للإرشاد، مما يشير إلى قضية جوهرية تتعلق بالفيلم الوثائقي، ألا وهي "البرهان" من خلال الصورة.

3-   تسرّب مفهوم الوثائقي (استناداً إلى القاموس نفسه) إلى لغة الفيلم عام 1906 عبر مصطلح (Scene documetaire)، ولم يستقر إلاّ عام 1915 للتدليل على فيلم بدون معالجة خيالية، وقد أُطلق وقتذاك على أفلام قصيرة أو متوسطة الطول، تخلو من السيناريو والممثلين والديكورات والكواليس، وتعتمد على "سحرِ اللقطةِ، التي تُشكلُ انعكاساً مباشراً، مُستلاً من الزمن للحظة فريدة من العالم، تسجل الزمن المنقضي، وتعيد إنتاجه في الزمن الحاضر".

4-   وفقاً للاشتقاق الاصطلاحي، إن أي دراسة توثيقية، هي أداةٌ مرجعية تُوثِّق تاريخاً مكتوباً: فالصفة "توثيقي" تُحيلُ إلى أن كل شيءٍ يتعلّقُ بفكرة وموضوع الفيلم، يجب أن يكون مدعوماً بالوثائق، وبالتالي فإنَّ "التوثيق" يعني ضبطَ توصيفَ نوعٍ محدّدٍ من الوثيقة أو عملية توثيقها صورياً أو صوتياً: وعليه فإن الفيلم الوثائقي هو فيلم (أو فيديو) يُميز نفسه عن الفيلم الروائي/ الخيالي كما تُميّزُ الرواية نفسها عن المقالة الأدبية.

5-   تنحو غالبية قواميس اللغة الفرنسية والمعاجم الانكليزية، لمقاربة الفيلم الوثائقي وتعريفه في ضوء عنصرين أساسيين جوهريين: طابعه التعليمي، ومعارضته للفيلم الخيالي، ولذلك، فإن استخدام مصطلح الفيلم الوثائقي يشير إلى التباعد والفارق بين مقولتي "واقعي" و"مُتصوَّر" من ناحية، و"حقيقي" و"خيالي" من ناحية أخرى، وهذا يتضمن كماً هائلاً من المعضلات المعرفية (الأبستمولوجية)، فالقاموس الفرنسي المتخصص والمعتمد يسميه "فيلم تعليمي يعرض حقائقَ واقعية هي (على خلاف الفيلم الخيالي) ليست من بنات المخيّلة"، وهو فارقٌ نوعي يتعلق بالنوع، يتعارض مع الفيلم الخيالي (الروائي) ذلك لأن "الوثائقي" يحيلنا إلى الواقع، في حين أن "الخيالي" يحيلنا إلى المُختلَق والمستنبط، أي إلى "عالم وهمي".

لكن الحاضر في غالبية الأفلام الوثائقية، نحّى التعليمي جانباً، باعتبار أن نمط "الفيلم التعليمي" قد تقادم ولم يعد معاصراً، لصالح الريبورتاجات الراهنة، ولصالح ما سُمّي بالفيلم الوثائقي "الخلاّق"، الذي يكمن في عمقه، التعليمي والتثقيفي والمعرفي والدعائي.. الخ.

ب. أنواع الفيلم الوثائقي بالمقارنة مع الفيلم الروائي:

تمظهر (بالممارسة العملية) لفن السينما منذ بداياته، توصيف شكلٍ محدّدٍ، معترف به، يعبّرُ عن خصائصَ مُتعارف عليها لأنواعٍ من الأفلام، استناداً إلى التمييز بين فيلم وثائقي وآخر روائي/ خيالي، وهو توصيف ارتبط وتعلق بشكل أساسي "بطرق الاختلاف" التي تميز الفيلم الوثائقي عن الفيلم الروائي، حيث أكد الباحثون على أنه ليس من المنطقي قصّر الفارق بين الفيلم الوثائقي والخيالي (الروائي) على المحتوى، سواء كان هذا المحتوى حقيقياً أم افتراضياً (وهمياً)، في حين أن القضية أكثر تعقيداً، بسبب "أحياناً" التداخل بينهما.

ولأن ما يُقرّر هوية الفيلم – حسب الباحثون –، وثائقياً كان أم خيالياً، ليس فقط طبيعة ما يجري تصويره (افتراضياً كان أم مُتخيّلاً)، وإنما أيضاً الهدف وأسلوب التناول والمعالجة، وخطة "الميزان– سين، الايقاع"، وطريقة التوجه إلى المُشاهد ومخاطبته، وجعله يستكشف عالمه أو جعله يكتشف عالماً جديداً من خلال الصور.

وهكذا، فقد أشار الباحثون في إطار تحديدهم لأنواع الفيلم الوثائقي بموازاة الفيلم الروائي (الخيالي) إلى جملة من الحقائق الفنية والوجودية، هي:

1- جوهر الوثائقي لا يتحدّد بالمحتوى (المعلومة)، بل بالشكل (تفاعل الكاميرا/العالم) وطريقة المخاطبة (الجادة وغير المُفتعلَة) ولذلك فإن أسلوب (عرض الوقائع الحقيقية) حتى في الأفلام الروائية (الخيالية) يعتبر توثيقاً، إذا كان المقصود به: أن ممثلاً.. وهو يؤدي حواراً داخلياً (مونولوج)، هو في الوقت نفسه حاملٌ لما يمثله (دور شخصية درامية)، وكذلك فإنه كـ"حقيقة فعلية" (ممثلٌ فاعل– بمعنى يقوم بفعلٍ) لذا يمكننا القول بأن "كلّ فيلم خيالي يوثّقُ ما يؤديه ممثلوه".

2- الفيلم الوثائقي فيلم يقوم قبل كل شيءٍ على تتابع الصور، وموقعها، وعلى تسجيلات الصوت إن امكن، كما يحصل عادةً في أي فيلم روائي، الفارقُ الوحيد الواضح هو بين "اللقطة الواقعية" وبين لقطة مُركّبَة (مُصنَّعة).

3- صعوبة التمييز بين الوثائقي والتسجيلي تكمن في أنّ "الواقعي" يشمل في الوقت ذاته المُختلَق والمُتخيَّل، وفي الحقيقة أننا عندما نسرِدُ قصصاً، فإننا نحلم، ذلك أنّ أحلامنا وخيالاتنا هي جزءٌ من واقعنا، حتى وإنْ أردنا ألاّ نخلط بين الحلم والواقع، "فالواقع متضمنٌ في الحلم، والحلم متضمنٌ في الواقع"، وعلى العكس من ذلك، تُعتبر المُخيّلَة – سواء في الفن أم السياسة- قوةً خلاّقة، بإمكانها تغيير الواقع، ولنتذكر بعض الشعارات، التي رُفِعت عام 1968 أبان ثورة الطلاب في فرنسا: "السلطة للمخيّلة!" و"خذوا أحلامكم إلى الواقع".

4- الواقع خاصية يتميز بها الفيلم الوثائقي، لكن المعضلة تكمن في المفاهيم أي في "تقديم الحقائق الواقعية" و"الإحالة إلى الواقع والرجوع إليه"، وهناك "كثرةً" من القصص الخيالية والروايات "تُحيلُ" إلى الواقع، لكن من المؤكد أنها لا تُشيرُ ولا تُحيلُ بنفس طريقة الفيلم الوثائقي، ولكن على سبيل المثال: إن لقطةً تصور كلباً لا يعُضّ، تعني بأن الفيلم يحوِّلُ الواقع (حتى المُختلَقَ) إلى صورٍ، وبمعنىً ما، يسلبه واقعيته، فحتى وإن كانت الصورة (حقاً) لكلبٍ حقيقيٍّ، لا يمكننا القول أنه كلبٌ حقيقي، إنها إعادة إنتاج/ تمثيل، ففي اللغة اليومية المتداولة، الصورة هي صورة، ولا يجري التفريق بين "صورة حقيقية" و"صورة مُتَخيّلة".

وكما يرى المؤرخ الفرنسي: "Paul Veyne" فإنه لا توجد حقائق جاهزة، بل حقائق علينا أن نخلقها، وهي مقولة / خُلاصة، يُفهم منها أن الحقائق يجب أَنْ تُستَلّ (تُنتزعَ) من سياقاتها وتُعادُ موضوعاتها، كي تكتسب معنىً جديداً، من ناحية أخرى فإنّ "الوقائع" تعكس درجات متفاوتة من الواقع وأشكالٍ مختلفة من الوجود، فمجزرة "تيميشورا"، التي شاعَ عرضها في قنوات التلفزيون العالمية، بعد سقوط رئيس رومانيا (تشاوسيسكو) كانت "واقعة حقيقية" بغض النظر عن كون الجثث، التي عُرِضت، كما قيلَ، لم تكن جثثَ ضحايا تعذيب، بل كانت، حسب المؤلف "نيني"، جثثاً صُوِّرتْ في مشرَحَة للطب الشرعي لأناسٍ جرى تشريحهم. وهو أمر يشير إلى أنه عند الحديث بصدقٍ عن "واقعة حقيقية"، يجب أن يتوفّر تفسير مُقنعٌ ووجيه بعيداً عن التشويه، والمثال السابق يبين كيف أن "الواقعة الحقيقية" جرى تَشويهها، وكيف تداخل مفهوم "الحقيقي" و"الواقعي" وبالتالي أدّى إلى حدوث بلبلةٍ، لذلك من الخطأ القول إن "مجزرة تيميشورا" لم يكن لها وجود أصلاً، كما أن من الخطأ أيضاً القول بأن الجثث المُقطّعة كانت من اختراع الإعلام. فالجثث كانت موجودة فعلاً وأمكن تصويرها، ولكنها لم تكن "تمثّلُ" ما قيلَ عنها.

5- يؤكد بول فين في كتابه "كتابة التاريخ" أن الوقائع لا تُشكِّلُ ظواهرَ موضوعية، لأنه لا توجد وقائع دون تأويل، لكن هذا لا يعني أبداً وجودَ "تأويلات" دون وقائع، كما خَلُصَ إليه التفكيكيون ودُعاةُ ما بعد الحداثة.

لذا يرى (فين) طبقاً لهذا التحليل، أن الفارق بين الوثائقي والروائي، هو ذات الفارق بين "الحقيقي" و"الخيالي الخطأ"، أي أنه لمعرفة وتفسير لقطةٍ وما تُمثله، من الضروري أيضاً معرفةُ الظروف، التي تمَّ فيها التصوير، والطريقة التي يتوجه بها الفيلم نحو جمهور المشاهدين.

وفي ضوء هذه الحقائق الفنية، **حدّد الباحثون الفروق، ومن ثم نقاط الإلتقاء الأساسية بين الفيلم الروائي والوثائقي** بالتالي:

أ- معظم حرفية الفيلم الروائي تبنى على حقيقة أن الكاميرا تستطيع أن تنقل الظواهر فوتوغرافياً على السليلوز الحساس، وأنه يمكن من النيجاتيف (الفيلم الخام) عمل طبعة (نسخة) تعرض مكبرة على الشاشة بواسطة آلة العرض، ونتيجة ذلك فالاهتمام الموجه إلى الممثلين والمنظر أكبر بكثير من الاهتمام الموجه للمنهج الذي عن طريقه أمكن إظهار محتويات الصورة (ممثلين، ديكور، مناظر.. الخ) على الشاشة، كما أن الحركات المناسبة للكاميرا والميكروفون تخلق أطوالاً متعددة من السليلويد (الفيلم الخام) تتطلب مجرد التهذيب والجمع في تتابع صحيح لنحصل في النهاية على شيء له طبيعة الفيلم، وأحياناً تستخدم حيل الكاميرا أو الصوت البارعة، لإبراز مثلاً فكرة مرور زمن أو لإبراز تغير المنظر.

لذلك فمهارة الفنان الروائي تكمن في معالجة القصة وإرشاد الممثلين في الإلقاء، والتعبير بالحركة، وتحركات الكاميرا وتناسب المجموعات، وتجميع المناظر المنفصلة على هيئة فيلم، يساعده في كل هذا كتاب الحوار، والمصورون، ومهندسو المناظر، وخبراء الماكياج، ومسجلو الصوت، والممثلون أنفسهم، بينما يقوم قسم المونتاج بتجميع المناظر التي تنتهي حسب ترتيبها الأصلي، وفي هذه الحدود فإن الفيلم الروائي استبدل بالأشكال المسرحية، الأشكال السينمائية، وبالتمثيل المسرحي التمثيل السينمائي طبقاً لمتطلبات الكاميرا والميكروفون.

ب- الفيلم الوثائقي يستخدم نفس الوظائف الأولية للكاميرا والميكروفون وآلة العرض في الفيلم الروائي، إلا أن أي شيء يصور أو يسجل على السليولويد لا يكون له معنى حتى يصل إلى

منضدة المونتاج، لأن المهمة الأولية للإبداع الوثائقي تكمن في المنبهات المادية والعقلية التي يمكن أن يقدمها من يقوم بالمونتاج.

فطريقة استخدام الكاميرا، والعديد من حركاتها، وزوايا الرؤية بالنسبة للأشياء التي تصور، والسرعة التي تظهر بها الحوادث، بل وحتى ظهور الأشخاص والأشياء أمامها، تهيمن عليه الطريقة التي ينجز بها المونتاج، وينطبق هذا تماما على الصوت، ويتحمل مسئولية شكل الفيلم الكامل ومعناه رؤية واحدة، هي رؤية المخرج ووجهة نظره فيما يتعلق بموضوع فيلمه، ويشرف على عملية المونتاج، كما يقوم في بعض الحالات بالتصوير، وفي هذه الحدود الفيلم الوثائقي بعيد تماماً منذ بداياته عن التقاليد المسرحية، ولصيق بميادين الواقع الواسعة، حيث اعتمد تلقائية السلوك الطبيعي، واستخدام الصوت بطريقة خلاقة خاصية سينمائية.

ج- فضلاً عن عناصر الالتقاء، هناك نقاط افتراق بين الفيلم الروائي والوثائقي، فبينما يميل الأول إلى خلق وحدة خيالية متكاملة للموضوع الذي يعالجه بإمكانيات غير محدودة، يسعى الآخر إلى المراهنة على التأثير الملموس الذي تنتجه إعادة تصوير الواقع بحزمة ضوء منضبطة من دون أن يعني ذلك أن أمام الفيلم الوثائقي فرصاً ضعيفة لأن يكون إنجازاً فنياً مبتكراً وموهوباً في تناوله لفكرة ما أو موضوع محدد.

ومن المعروف إن نقاط الافتراق التي أشرتها الأدبيات النقدية السينمائية تكمن تحديداً في طبيعة البنية الفنية التي يرتكز عليها كلا النموذجين (الروائي والوثائقي) خارج التفسيرات المبالغة التي ترى في الفيلم الوثائقي نوعاً سينمائياً أدنى مرتبة وأقل جاذبية للمتفرجين من باقي الأنواع السينمائية الأخرى، فهذا التصور يتناسى إلى حد كبير أن المقدرة على خلق شكل فني ناجح لا يتوفر على امتياز هذا النوع الفني أو ذاك، ولا يؤمن بالكيفية التي تتساوى في ضوئها العبقرية الخلاقة المنتجة لقصيدة شعرية مع نظيرتها المنتجة لعمل روائي جبار أو لوحة باهرة الجمال، من هنا نرى كيف أن النوعين السينمائيين تجاوزا تعارضاهما وانتجا مشتركاتهما، عبر التطور الهائل الذي طال كل أشكال الصناعة السينمائية وديمومة تجدد وسائلها فانتج نماذجه السينمائية المتميزة.

وبالاستناد إلى كل ما سبق، **حدد الباحثون أشكال وقوالب الفيلم الوثائقي** على النحو الآتي:

1- الأفلام الوثائقية الروائية "Expository": وهي غالباً ما تكون تعليمية وتستخدم مقدم (مذيع) أو تسجيل صوتي في الخلفية أثناء العرض.

2- أفلام الرصد أو المراقبة "Observational": وتعتمد على تثبيت الكاميرات ومكبرات صوت لتسجيل الوقائع الحياتية، حيث يقف طاقم العمل بصمت دون التدخل في المشهد أو إزعاج المشاركين فيه، وتصنف هذه الأفلام ضمن ما يسمى سينما "الدوجما" التي تنظر إلى المشكلات والوقائع الانسانية والمواقف بنظرة ثابتة جامدة محايدة، بغض النظر عن العوامل والظروف المحيطة.

3- أفلام المشاركة "Participatory od Interactive": وهي الأفلام التي يلعب فيها طاقم التصوير دوراً في مجريات الأحداث، أو يتدخل في العمل الذي يتم تصويره، بالترتيب أو التعديل، أو إعادة الموضعة.

4- الأفلام الانعكاسية "Reflexive": وهي الأفلام التي تعرض وتناقش دور وأهمية محتوى الأفلام المختلفة (كقوانين أو شروط صناعة الأفلام) أثناء عرضها للموضوع.

5- الأفلام التمثيلية أو الاستعراضية "Performative": وهي الأفلام التي يمثل فيها طاقم من الممثلين معظم الأحداث التي تدور حولها القصة من أجل شرح أحداث معينة في الفيلم.

6- الأفلام الفنية "Poetic": وهي الأفلام التي يغلب عليها الطابع الجمالي وتركز على الاهتمام بجودة العرض والعناصر المادية في الفيلم.

ج. أنواع الفيلم الوثائقي استناداً إلى تطور نظريات الفيلم:

في الزمن الراهن، يشعر العديد من المخرجين الوثائقيين بأنهم ربما لا ينتمون إلى عالم الفيلم الوثائقي وفقاً للمفهوم التقليدي لسينما الواقع، لأنهم لا يتقيدون بقواعد تسجيل الواقع فقط، ولا يضعون حدوداً للمعالجة الفنية لموضوعاتهم، وإنما يتعاملون مع الفيلم الوثائقي باعتباره سلسلة من الإمكانيات المتاحة من عالم الحقيقة، وليس الإمكانات في عالم الخيال، وذلك لأن البحث عن الحقيقة من وجهة نظرهم، يمكن أن يتخذ أشكالاً شتى.

وهو أمر ارتبط بتطور وتعدد نظريات الأفلام، وفقاً للتطور التاريخي، ليس فقط لفن السينما، وإنما أيضاً لتطور تكنولوجيا الاتصال، وتنامي وتعقد الاحتياجات والرغبات الإنسانية، وتنوعها، والحاجة إلى استحداث أساليب فنية جديدة تلبي تلك الاحتياجات والرغبات، وهو ما قاد إلى نشوء تيارات سينمائية متعددة (روائية ووثائقية)، وأدى إلى ظهور أشكال وقوالب جديدة للفيلم الوثائقي، من وجهة نظر اخبارية، أو تحقيقية (استقصائية)، أو روائية، أو من وجهة النظر الشخصية لصانع الفيلم، أو من وجهتين معاً، أو من ثلاث، أو منها كلها مجتمعة.

1- أفلام التحقيق (الأفلام التحقيقية):

يمكن القول: أنه في مراحل مختلفة من تاريخ السينما، كان أحد الأنواع الأربعة (التحقيقية، الإخبارية، الروائية، الشخصية) أكثر انتشاراً من البقية، فعلى سبيل المثال: في الستينات اعتمدت حركتين سينمائيتين على صيغة التحقيق، وهما حركة سينما الحقيقة في كندا وفرنسا التي سمحت بإظهار وجهات نظر المخرجين، والمخرجين أنفسهم بشكل صريح في موضوعاتهم (المخرجان ميشيل برو، وجان روش في فيلهما وقائع فصل الصيف)، وحركة السينما المباشرة في الولايات المتحدة الامريكية، التي قامت على فكرة أن السينما يجب ألا تكون مُفتعلة قدر الإمكان، ولذلك تجنبوا توجيه أسئلة لشخصيات موضوعاتهم، ورفضوا استخدام الموسيقى والتعليق المُصاحب في أفلامهم، كما حرصوا على عدم تقديم أنفسهم ووجهات نظرهم على الشاشة، وفيلمي (المدرسة الثانوية، والرعاية الاجتماعية والإسكان الشعبي) للمخرج "فردريك وايسمان" خير مثال على أسلوب حركة السينما المباشرة، وقبل ذلك بكثير فيلمي المخرج "روبرت فلاهيرتى"، (نانوك في الشمال) في عشرينات القرن العشرين، وفيلم (رجل من آران) في الثلاثينيات منه.

وهذا ما يشير إلى أن مخرجو السينما بداية من منتصف القرن العشرين، أرادوا أن يكون للفيلم الوثائقي نفس القدر من الأهمية التي للفيلم الروائي، ولكن من خلال فهم منهجي للواقع الذى يصنعون عنه الفيلم، سواء عبر تجريب نموذج السينما المباشرة، أو بجعل المشاهدين واعين بأن ثمة شخص وراء الكاميرا له علاقة بالموضوع كما في حركة سينما الحقيقة، وأيضاً عبر التأكيد على أن صناعة الفيلم الوثائقي يجب أن تتحرر من القواعد، بالشكل الذي سمح للمخرجين بأن يضعوا بحرية قواعدهم الخاصة، وهو ما انعكس جلياً في الأفلام الوثائقية بداية من سبعينيات القرن العشرين في أفلام المغامرات الشخصية للمخرج "فيرنر هيرتزوج"، الذي كان يضع نفسه في

موقع ليس فقط المشاهد، بل كشاهد على وفي قلب مواقف خطيرة، كما في فيلم (البركان)، حيث ذهب مع المصور إلى جزيرة صغيرة كان سكانها يرحلون عنها، بسبب البركان الذى أوشك أن يثور، وأفلام المخرج "نك برومفيلد" المليئة بحضوره الشخصي، لأن المنتجين أصروا على ظهوره أمام الكاميرا ضمن شروط العقد.

2- الأفلام الإخبارية:

وهي تشمل أفلام وثائقية وتسجيلية كثيرة تعتمد على إيراد الحقائق، وتمنح المشاهدين المعلومة مجردة (أو توهم بذلك) كما لو كانت موسوعة علمية، مثل سلسلة (العالم في حرب)، وأفلام "آدم كارتس"، (قرن الذات) و (قوة الكوابيس)، وأفلام المخرج "مايكل مور" الذي تتميز بالانسيابية، وبخفة دم "مور" التي تمزج الإخباري بالشخصي بالفني، كما في فيلمه (فهرنهايت9/11).

فعلى سبيل المثال: عندما قطع "مور" إيراده لحقائق عن العلاقة الوثيقة التي تربط البيت الأبيض بعائلة "بن لادن"، إلى فقرات من فيلم (حملة التفتيش) بعد أن تساءل لماذا سُمح لعائلة بن لادن بمغادرة البلاد بعد أحداث الحادي عشر من أيلول دون أي مساءلة، فأي شخص من مشاهدي الحلقات التليفزيونية (حملة التفتيش) سوف يدرك أن الشيء الأول الذي يجب أن يحدث بعد ارتكاب جريمة هو إجراء تحقيق مع أقرب الجيران لمكان وقوع الجريمة، أو أقرب أصدقاء مرتكبي الجريمة، وهذا ما يشير إلى أن الصيغة الاخبارية التي اعتمدها "مور" في تحليل وقائع يوم الحادي عشر من أيلول، هي التي أفسحت الطريق للشخصي (موقفه المناوئ للرئيس الامريكي جورج بوش، ورغبته بالترشح عن الحزب الديمقراطي لعضوية الكونغرس)، وهي الطريقة التي يتبعها في معظم أفلامه، وإن كان في فيلمه المهم والمؤثر (سيكو)، قد سلك الطريق السهل، حيث انتقل بين لندن وباريس وهافانا مُشيداً بأنظمة الرعاية الصحية في هذه البلدان، بالمقارنة مع أنظمة الرعاية الصحية الفاسدة في الولايات المتحدة الامريكية.

3- الأفلام الشخصية:

تعتبر الأفلام الشخصية ربما أنجح أشكال الفيلم الوثائقي المعاصرة، وخاصة بسبب ظهور تقنية الفيديو، وإذا كان مخرجو السينما المباشرة في الستينات قد استفادوا من التقنية الجديدة التي يصفها المخرج "دى أ بنيباكر" بقوله: "التسجيل على أشرطة فيديو، ومعدات تصوير أسهل

وعدسات متطورة تسمح بتصوير الضوء الطبيعي وعدسات زووم تسمح بالتقاط أدق التفاصيل" فإن تقنية الفيديو قادت المخرجين إلى فعل العكس، حيث استخدموها (تقنية الفيديو) كوسيط غني للتعبير الشخصي عن وجهات النظر بقضايا شديدة الحساسية، ومن زوايا محددة تخدم وجهات النظر تلك بعيداً عن دقة التفاصيل، وحقيقة الوقائع.

وعلى سبيل المثال: ينتمي فيلم المخرج اليهودي "كلود لانزمان"، (المحرقة) إلى الأفلام الشخصية، حيث يوثق "للهولوكست"، أو ما دعي "المحرقة النازية لليهود"، والذى بلغت مدته أكثر من تسع ساعات، واعتمد على الحضور الشخصي للمخرج ولوجهات نظره في الفيلم، وعلى المبالغة والإلحاح المفرطين في طرح الاسئلة حتى على من لا يرغبون من الناجين باستعادة تلك الذكريات، بزعم الإحاطة بالملابسات الكاملة لمعسكرات الموت.

كما ينتمي فيلم (جامعو المحاصيل وأنا) للمخرجة الفرنسية "أنيس فاردا" إلى نفس النوعية، حيث تقدم منظوراً شخصياً لتجربتها الحميمية مع موضوع فيلمها، عندما تكشف عن علامات تقدمها في السن من خلال لقطات مقربة ليديها وشعرها المتساقط عندما تندهش من صغر حجم المعدات المستخدمة في جمع المحاصيل، كما أظهرت نفسها في الفيلم، وهي تمشي على أطراف أصابعها وسط الموضوعات التي تصورها، وتُظهر إعجابها ومودتها وحنانها تجاه الناس الذين تحاورهم، ومن بينهم أناس بلا مأوى وعمال باليومية ومحامين وعاطلين، جميعهم مرتبطون بمهنة الجمع سواء من المزارع أو من صناديق القمامة في المدينة.

4- الأفلام الوثائقية الروائية:

حتى في السنين الأولى للسينما – كما كنت قد أسلفت – كانت الأفلام الوثائقية تبنى على قواعد الفيلم الروائي، ولكن في العقدين الأخيرين الفيلم الوثائقي أصبح أكثر أهمية وأكثر رواجاً وشعبية كوسيط اخباري، وكأداة لنقل الواقع (أو الإيهام به) بأكبر قدر ممكن من التفاصيل، مع الاهتمام الشديد بالتفاصيل المميزة، في تكوينات جمالية تعتمد على توظيف الزمن الفيلمي، وأساليب السرد المتبعة في السينما الروائية، تعكس الكثير من ذاتية المخرج صانع العمل، وتُمتع المشاهدين عبر ادخالهم في دراما القصة.

سواء كان ذلك، من خلال همهمة "علي وفورمان" في الغابة في فيلم (عندما كنا ملوك)، أو عبر البحث عن اثنين من لاعبي كرة السلة الموهوبين في فيلم (أحلام صعبة)، أو اختبار الصعوبات أثناء أولمبياد ميونخ عام 1972 في فيلم (يوم من أيام سبتمبر)، أو البقاء البطولي على قيد الحياة لمتسلق جبال في فيلم (لمس الفراغ)، أو تاريخ نيويورك في فيلم (مرة في العمر)، أو التحري عن سوء تطبيق العدالة بعد الحكم بالسجن على "راندال آدامز" بسبب جريمة كان مصراً على أنه لم يرتكبها، في فيلم (الخط الازرق الرفيع) للمخرج "ايرول موريس"، والذي شكل (أي فيلم موريس) مثالاً بالغ التأثير على السينما الوثائقية الروائية، من خلال اعتماد الفيلم على حوارات مع عدد من الناس لهم علاقة بالموضوع، والتي أثبتت بشكل قاطع أن المتهم "آدامز" لا يمكن أن يكون قد ارتكب الجريمة، وقد تم إلغاء الحكم القضائي على "آدامز" استناداً للدلائل التي أظهرها الفيلم في الروائي الاستقصائي، مما اعتبر من قبل المنظرين السينمائيين دلالة كبيرة على أهمية وحيوية الأدوار التي يمكن أن تضطلع بها هذه الأفلام في خدمة الحقيقة، خاصة وأن فيلم "موريس" شكل وثيقة قانونية تم الاعتماد عليها في تبرئة "آدامز" من التهم المنسوبة إليه، كما أظهر ببساطة وبدون تكلف، ولا مباشرة أو خطابية، عدم كفاءة الشرطة الألمانية.

كما اعتمد مخرجو هذا النوع في بعض أفلامهم، ويطلق عليها (الدوكو دراما)، على ممثلين لإعادة بناء الواقع، وبداية ظهور هذا ذلك، كان في فيلم (ألمانيا تحت الرقابة) للمخرج البريطاني "روبرت بار"، والذي كان يرى أن: "استخدام الممثل في السينما التسجيلية يمثل نوعاً من الإثراء للأفلام الوثائقية"، أما في الوقت الحالي فقد راج (الدوكو دراما) كثيراً، وأصبح نوعاً مرغوباً جماهيرياً، خاصة في الأفلام التي تعيد بناء حودات مضت لتكتشف حقيقة ما حصل، وقنوات "ناشونال جرافيك" تعتبر رائدة في هذا المجال، وهناك مدرسة في السينما العربية الوثائقية بدأها المخرج المصري "علي الغزولي"، وينتمي إليها المخرج السوري "محمد ملص" وآخرون، جل أعمالهم تنتمي إلى هذا النوع الذي أحياناً ما يزاحم الأفلام الروائية على دور العرض.

ثالثاً: أشكال الفيلم الوثائقي

لأن كل اتجاه في السينما يعكس السمات الاجتماعية والسياسية للمرحلة التي يظهر فيها، وهذه بدورها انعكاس للظروف الاجتماعية والاقتصادية القائمة، لذا فإن الفيلم الوثائقي كنوع متميز من

الفيلم، وكتعبير عن إحساس اجتماعي وتفكير فلسفي يختلف جد الاختلاف في الهدف والشكل عن الأنواع الفيلمية الأخرى، خاصة وأنه قد أصبح حقيقة مادية نتيجة للمطالب الاجتماعية والسياسية والتعليمية والمعرفية.

إضافة إلى أن عدم وجود قصة مكتوبة أو نجوم في الفيلم الوثائقي، يجعل الإحساس شديد بوسائل عرض الموضوع، فالتصوير الضعيف والمونتاج غير المتقن، أو استعمال الصوت استعمالاً غير موفق أو ملائم للصورة، كل ذلك يظهر فيه بوضوح، ولذلك فالاهتمام بالحرفية فيه تكون عالية، ولكن دون السماح لها أبداً بأن تلعب الدور الأول في الفيلم، لأن ذلك يجب أن يعطى دائماً للموضوع وللفكرة. خاصة وأن الفيلم الوثائقي لا يهتم كثيراً بالعقدة (هي أحداث تدور حول أشخاص ومواقف تنشأ عن سلوكهم)، وإنما يهتم بفكرة تعبر عن هدف محدد، وعلى الاعتقاد بأنه لا شيء يجذب المشاهدين أكثر مما يظنون أنه يشبههم، إنه يعتمد على اهتمام الفرد بالعالم المحيط به، وإذا تضمن الفيلم أشخاصاً فهم ثانويون بالنسبة للفكرة الأساسية فيه، ولذلك فمشاكلهم الخصوصية لا أهمية لها، وهم في العادة يلعبون دورهم في الفيلم كما يؤدونه في حياتهم العادية تماماً، أما الدراما في القصة والبناء في الشخصيات، فليس في أيديهم، بل في طريقة المخرج وأسلوبه ومنهجه، إنهم أنماط اختيروا من الجماعة ليصوروا عقلية وتفكير هذا القطاع الاجتماعي أو ذاك، وإذا وجدت مناظر ضخمة، فلأنها أصيلة، ولأنها تنبع بشكل طبيعي من الموضوع، والخلاصة هي أن للفيلم الوثائقي دائماً هدفاً محدداً يرمي إلى تحقيقه، وهذا الهدف هو الذي يجب أن يكون العامل الأول في تحديد شكله.

والحقيقة أن **هناك اتجاهان حكما التطور في أشكال الفيلم الوثائقي:**

1- الاتجاه الاول يرى أن "السينما التسجيلية مرآة تعكس الواقع من دون تدخل المخرج أو الممثل"، وعبّر عن هذا الاتجاه منظرون كبار مثل الالماني "زيغفريد كراكاور، والفرنسي أندريه بازان".

2- الاتجاه الثاني ينظر إلى الواقع لا بوصفه هدفاً بل كطريق للوصول إلى الهدف وهو التعبير الفني عن الواقع من قبل الفنان، ولكن من خلال مادة الواقع نفسه التي تُستخدم كوسيلة وليس كغاية بحد ذاتها، وأبرز منظري هذا الاتجاه هو المخرج "دزيغا فيرتوف" وكنت قد أشرت

سابقاً إلى مثال مهم في هذا الصدد: عندما قامت إحدى الشركات السينمائية بتكليف أحد عشر مخرجاً من أحد عشر بلداً، لعمل فيلم من إحدى عشرة دقيقة عن حادثة الحادي عشر من سبتمبر/ أيلول، كل بمفرده وبحسب رؤيته للحدث، تاركة لهم حرية الاختيار بحسب تجربة وحس وخلفية كل مخرج الثقافية والتاريخية والفنية، لتحديد شكل وأسلوبية فيلمه.

وهو أمر نجم عن تلاشي الحدود الفاصلة فنياً، وتقنياً، وجمالياً بين مختلف الأنواع السينمائية من ناحية، وبينها وباقي الإبداعات الأدبية والفنية من ناحية أخرى، وذلك تحت تأثير التداخل الحاصل بين كل هذه الأنواع سعياً وراء شكل فني بليغ، يعبر أكثر من سواه عن أزمة الحياة الإنسانية بسعتها وتنوعها، ويقترب أكثر من لغة عالمنا المعاصر بكل ما ينتجه من مفاهيم ورؤى، تتكلم ذاتها في خطاب إبداعي جمالي يمتلك مصداقيته وفرادته وبراهينه على محنة الإنسان والعالم وسعادتهما المنشودة، لذلك وفيما **يتعلق بأشكال الأفلام الوثائقية يمكن القول:**

1- لا حاجة لأن نبرهن أن في الفيلم الروائي اليوم قدراً من الوثائقية أو التسجيلية أو بالعكس، مثلما نجد في الرواية أو القصيدة بنية سينمائية ناجزة والعكس صحيح أيضاً، يحدث هذا وفقاً لطبيعة نظام اللغة الذي يجعل الصور والكلمات نصاً فنياً قائماً بذاته، هو حصيلة إعمال الخيال والواقع معاً، سيما أن المادة الخام لمجمل الإبداع الإنساني هي تفاصيل الحياة الواقعية أو المتخيلة، يعاد تمثلها وصياغتها في شكل أدبي أو فني محدد لتعطي التأثير المطلوب.

2- بالرغم من أن الأفلام الوثائقية قد لا تتضمن تسلسلاً منطقياً للأحداث المعروضة وتخلو من عناصر الترغيب والتشويق كما أنها تنتقي من الواقع ما يناسبها، إلا أنها تستطيع في الوقت نفسه إنشاء دراما حقيقية نابعة من الحياة ذاتها، وذلك إذا ما توفرت على قدر من الحرفية والجمالية في تناول الموضوع والعناية بنواحي الفكرة المعروضة التي تتطلب وضوحاً فيما يرمي المخرج إلى تحقيقه.

3- يمكن لصانع الفيلم الوثائقي تجاوز فكرة إن عمله يعد تقريراً مكتوباً بلغة الكاميرا عن واقع يصعب ملاحظة قيمته الجمالية من دون اقتطاعه وإبرازه في شكل فني محدد، أو أنه مجرد سياق فيلمي يجب فقط أن يناصر الفكرة التي يعرضها على الشاشة، أن يدرك أن أي واقع معطى لا

يحدد للفنان أسلوب المعالجة الذي عليه اختياره لبناء سينما خلاقة، وأن التجارب السينمائية الحديثة اليوم أثرت هذا النوع الفني وحطمت الانطباع القائل أن السينما الوثائقية في الغالب، هي سينما ذات نوايا حسنة تهدف إلى تحقيق منفعة عامة أو إنتاج قدر من الثقافة التعليمية أو الإخبارية أو الايدلوجية، باعتبارها تقدم أفلاماً تخلو من قدرة الخيال الذي يكسبها صفة تشكيل الدلالات الفنية والفكرية ذات السحر البليغ.

4- شكل الفيلم الوثائقي يتحدد بمواجهة المخرج للحدث الواقعي، وفي مدى قدرته على تحويل ما هو مألوف إلى عنصر إبهار ومدعاة تفكير ونظر، عبر مزج الصور الواقعية المختلفة بأسلوب يظهر ويوجد ويبني العلاقات والصلات بين وحدات لا متجانسة ظاهرياً، وحدات تنتمي أو تبدو أنها تنتمي إلى أنظمة متباينة، ويمكن إعادة صياغتها ووضعها في سياق جديد هو السياق الفيلمي الفكري الجمالي (بتعبير الباحث يوري لوتمان)، المنفتح على غير المتوقع، وإن كانت مادته الأساس مستمدة من خامة التقريرية والمباشرة التي تطوق الواقع اليومي للبشر وتطغى على ما سواها.

5- فرص الإبداع الوثائقي أصبحت متعددة ومتنوعة وكبيرة حتى وإن تخطى الفيلم المزمع إنتاجه، الأشكال والقواعد والمعايير التي حددها له كبار الوثائقيين في العالم كجريرسون وفلاهرتي وبازيل رايت وآخرين، بالاعتماد على الإمكانات التي أتاحها التطور التقني الكبير في مجال الصناعات الاتصالية، وأيضاً التطور الحضاري الهائل الذي جعل من الممكن صياغة أي شكل اتصالي ما دام يدركه الجمهور ويعيه ويتأثر به.

رابعاً: قوالب الفيلم الوثائقي

خيارات الفيلم الوثائقي واسعة سعة الحياة ذاتها، فقد ينتج عن توظيف عناصر الحركة والبيئة والسلوك الروتيني للشخصية صورة مؤثرة ترمز إلى شكل من أشكال الظواهر الإنسانية، وربما تخفق أيضاً إذا فقدت ناظمها السياقي لتكون مجرد تراكم انتقالات مشهدية غير محسوبة، الأمر الذي يعيدنا إلى التذكير بأن بنية الفيلم الوثائقي تكمن في السياق المقترح لتوحيد العناصر

المتضادة في بنية مترابطة ذات أبعاد جمالية دالة، فالسينما والقوام الفيلمي عامة، في نهاية الأمر هو تكنيك جمالي ودلالي محض.

لذلك، فإن عملاً وثائقياً معاصراً يسعى إلى أن يكون إيقاعياً ومبتكراً سيحيد عن اختيار الطرق السهلة التي تجره إلى منطقة النسخ الفوتوغرافي لمجريات الواقع، ليعتمد على قدر كبير من الصبر والترقب الحذر والتنبؤ الفني والقدرة على اصطياد الجوهري في حركة الحياة داخل سياق تراكم الصور والمشاهد والقضايا اليومية المألوفة.

وبالنظر إلى هذه الضرورات العملية والفنية تميل الأفلام الوثائقية إلى تهجين عملها بعناصر مختلفة الأصول بشكل يخدم مادتها المصورة والوثائقية ويمنحها فرصة تحريك العنصر الواقعي وترتيبه بقصدية معينة تخدم الهدف الذي تتطلع إلى تحقيقه في مضامينها، لتكون أبعد من كونها مجرد رسالة في سياق استخدامها الوثائقي، بل رمزاً سينمائياً يخضع لخيارات التأويل الذهني للصورة أو مضاعفة تأثيرها العاطفي.

ولكن في هذا الإطار، هل يفقد الفيلم الوثائقي صفته وامتيازه البنيوي الأساس، إذا ما اتسم بأناقة متماسكة هي خاصية الفيلم الروائي غالباً؟

بالطبع ليس ثمة فروض راسخة أو ثابتة يمكن اعتمادها دائما كحدود مقدسة لهذا النوع من الأفلام التي تمرر درسها الجمالي للمتلقي من دون الحاجة لاستخدام الماكياج والمؤثرات الإضافية (صوتية أو بصرية)، إنما ببلاغة صورتها التي تبدو مرهونة على الدوام بقدرتها على استيعاب العالم من حولها وإعادة تشكيله تحت بآلة التصوير السينمائي أو التلفزيوني.

والحقيقة أن هناك تصنيفات متعددة لقوالب الأفلام الوثائقية لعدد من المخرجين الكبار في عالم الفيلم الوثائقي، ولكن على الرغم من هذا التنوع في التصنيفات، لكن هنالك مشتركات واضحة كما حددها رائد السينما الوثائقية "جون جريرسون" وهي:

- المستوى الأول: وهو مستوى أدنى ويشمل الجرائد والمجلات السينمائية والأفلام التعليمية والعلمية، وهي تفتقر إلى البناء الدرامي وتعتمد على الوصف والعرض والمقابلات، والأرشيف، والصور الفوتوغرافية، وربما الرسائل والمذكرات، والبنى الاستطرادية (السردية)، حيث آلة التصوير هي الأداة الرئيسية في السرد، بالشكل الذي يجعل الفيلم

الوثائقي كتاباً مرئياً، أوراقه عبارة عن مجموعة من المشاهد التي تحاول سرد الحقائق أو الأحداث التاريخية أو السياسية أو الاجتماعية.

- المستوى الثاني: وهو مستوى أعلى يُطلق عليه الأفلام الوثائقية وتقدم خلقاً فنياً يمكن أن يبلغ مراحل الفن العليا وإبراز المغزى الذي ينطوي عليه خلق هذه الاشياء، وهنا يمكن إضافة للكاميرا، استخدام ما تتيحه برمجيات الحاسوب من إمكانيات لإعادة صياغة الواقع والحقائق الحياتية، إضافة للتصوير، والمونتاج، والمكان، والزمان، والمؤثرات الصوتية والبصرية، والموسيقا، والصمت، والشخصيات، بل وحتى التمثيل (الأفلام الوثائقية الدرامية) بالاستناد إلى أرفع معايير الحرفية، بداية من وضع الفكرة حتى الكتابة والإنتاج والتقنية في التصوير، وأخيراً المونتاج.

ولعل الحديث عن القوالب يستدعي الحديث عن **الفرق بين الفيلم الوثائقي والفيلم التسجيلي:**

أ- بداية الفيلم الوثائقي قد يختلف عن الفيلم التسجيلي؛ فالوثائقي هو الذي ينضوي تحت شروط التوثيق الفعلية، أمّا التسجيلي فهو الذي يسجل ما يقع أمام الكاميرا، ولذلك لتحقيق فيلم وثائقي، نجد المخرج يلتزم بالشروط الصارمة للفيلم، ولا يلجأ لإدخال عناصر خارجية، كتلقيح وتركيب، ولا إدارة الشخص في الفيلم كممثل كما نرى الحال منتشراً في الأفلام التسجيلية المعاصرة، الالتزام هنا هو بتحويل الفيلم إلى وثيقة صادقة مائة بالمائة وخالية من التركيب والتفعيل الجانبي، وعلى خلق الروابط بين الأشياء، ليس فقط بقصد "توثيق" الأشياء التي حدثت، ولكن أيضاً بقصد التساؤل حولها، حتى تظهر الحقائق جلية ساطعة بالأدلة والبراهين.

أما الفيلم التسجيلي فيستطيع أن يأخذ على عاتقه هذا المنوال من التفعيل، لأنه يريد أن يسجل طبيعة حياة وربما يواجه اختيارات من نوع تخصيص العنصر البشري الأول في الفيلم بلقطة يتم تركيب شروطها خلال التصوير؛ كذلك فإن التسجيل يعني أن الكاميرا تصوّر لكي تسجّل وضعاً، وليس بالضرورة لتوثيق حقيقة.

ب- الفيلم الوثائقي يحكمه الالتزام بالحياد والمصداقية، وتقديم المميز والمختلف الذي يضيف للمشاهد، وتتجلى قيمة الأفلام الوثائقية الجيدة دائماً بما تحمله من تساؤل حول شكل المجتمع الذي نعيش به.

أما الفيلم التسجيلي فغالباً ما يسعى في محاولة أن يثبت أو ينفي صحة وصلاحية فكرة معينة، أو يلقي الضوء حول حدث أو ظاهرة مجهولة بالنسبة لعامة الأفراد؛ على أمل تشجيع الجمهور على القيام بفعل معين.

ت- الفيلم الوثائقي ارتبط إلى حد كبير بالتقنيات السينمائية وطبيعتها الجمالية التأملية، بينما الأفلام التسجيلية ارتبطت بتقنيات التصوير التلفزيونية وبطبيعتها الإخبارية، وبآليات التلقي المعاصرة، اللحوحة، والعجولة.

ث- امتلاك السينما الوثائقية للتأثير الجمالي منذ لحظة ولادتها وقد ضمن لها هذا التوجه الجمالي القدرة على التأثير، بينما معظم الانتاج التسجيلي يبقى في حدود المنفعة المباشرة، والاستهلاك الآني لارتباطه بالأخبار كمادة خام تشكل قوام معظم موضوعاته.

إلا أن هذه الفروق بين الوثائقي والتسجيلي تبقى نظرية، في ظل حقيقة اندماج جميع الفنون بعضها ببعض، واعتمادها واستقائها من بعضها البعض، خاصة وأن وظيفة الفيلم الوثائقي لم تعد نقل الواقع بقدر ما تعدى ذلك إلى خلق عالم جديد إنساني حقاً.

وبناءً على ما سبق حدد الباحثون **أربع قوالب تميز السينما الوثائقية** هي:

1- قالب المعايشة.

2- قالب الملاحظة.

3- قالب البناء المونتاجي.

4- قالب إعادة بناء (أو تمثل) الواقع.

وكنا قد قمنا بشرح معاني القوالب الأربعة في فقرات مختلفة من فصول الكتاب السابقة.

وهكذا، في بداية السينما لم تكن النظرة المستقبلية للفيلم الوثائقي تفهمه كعمل فني جديد، يمكن أن يؤسس لنوع سينمائي متميز، إنما تعاملت معه كأداة للتوضيح ووسيلة لنشر المعارف العامة والمعلومات، لكنه استطاع، مع الزمن، أن يحقق مواضيع جادة جديرة بطبيعة نوعه العلمي المعرفي، كما روج له الأديب الروسي الكبير "مكسيم غوركي"، حينما تحدث عن الإمكانيات

الممكنة لاستعمال الفيلم الممكنة، وعن أهمية الفيلم الثقافي والعلمي في المستقبل، وعن دورهما في مجال تكامل الحياة الاجتماعية المعرفي، عندما كتب: "يستطيع السينمائي أن يسجل ويعرض للجماهير الغفيرة، التي تتعلم، لتصبح سيدة الحياة، على كل ما حدث، في الماضي ويحدث في العالم الراهن وعلى كل ما يجب أن نعمل وحتى على كل ما ننوي عمله... دون أن نغفل أيضاً دور السينمائيين في النشاط المدرسي ودورهم الهام في تعريف طلاب المدارس على تاريخ الثقافة ونشر المعارف العلمية بينهم، بما فيها مثلاً كل مبادئ العلم البيولوجي وأصوله". وكان دون شك ينطلق من إمكانات السينما ودورها في نشر المعارف والعلوم بين الجماهير، وهو المفهوم الشهير الذي لخصه لينين في شعار: من بين كل الفنون فإن السينما بالنسبة لنا هي الفن الأهم".

الخلاصة:

هناك العديد من الأنواع البدائية للفيلم الوثائقي، مهدت لتنوع الأفلام الوثائقية بالمفهوم المعاصر، وشكلت قاعدة استناد بنيوية للأفلام المعاصرة. كما هناك عدة أنواع للأفلام الوثائقية وفقاً للمفهوم المعاصر، بعضها مرتبط بتفسير المصطلح، والآخر تبعاً لعلاقة الفيلم الوثائقي بالفيلم الروائي، وبعضها مرتبط بتطور نظرية الفيلم.

هناك اتجاهان حكما التطور في أشكال الفيلم الوثائقي، الأول يرى في الفيلم الوثائقي انعكاس للواقع، والثاني يراه طريق للوصول إلى الهدف عن طريق مادة الواقع نفسه.

كما تتعدد قوالب الأفلام الوثائقية بحكم ميلها إلى تهجين عملها بعناصر مختلفة الأصول بشكل يخدم مادتها المصورة والوثائقية ويمنحها فرصة تحريك العنصر الواقعي وترتيبه بقصدية معينة تخدم الهدف الذي تتطلع إلى تحقيقه في مضامينها، وهي غالباً أربع قوالب: المعايشة، الملاحظة، البناء المونتاجي، إعادة بناء الواقع.

التمارين:

ضع إشارة (صح √ أو خطأ X) أمام العبارات الآتية:

1- الجريدة السينمائية أحدث أنواع الأفلام الوثائقية تبعاً لتطور نظرية الفيلم./ **خطأ**

2- الفيلم التسجيلي مرتبط بما هو آني./ **صح**

اختر الإجابة الصحيحة:

من أهم قوالب الأفلام الوثائقية، قالب:

A. الواقع

B. الملاحظة

C. الجريدة السينمائية

D. الدوكو دراما

الإجابة الصحيحة: B. الملاحظة

الوحدة التعليمية السادسة

قصص ومضامين الأفلام الوثائقية وقوالب بنائها

الأهداف التعليمية:

بعد دراسة هذه الوحدة التعليمية يجب على الطالب أن يكون قادراً على:

1- معرفة نوع القصص والمضامين التي عالجتها الأفلام الوثائقية على مدار تاريخها الطويل.

2- معرفة الخصائص العامة لقصص الأفلام الوثائقية.

3- معرفة قوالب سرد وبناء قصص الأفلام الوثائقية.

4- معرفة المضامين التي عالجتها الأفلام الوثائقية في المراحل التاريخية المختلفة.

5- فهم أهمية الفيلم الوثائقي السياسي، والأدوار التي يلعبها بالاستناد إلى الأهداف المأمول تحقيقها.

أولاً: مقدمة



يستمتع معظم الجمهور بمشاهدة الأفلام الوثائقية، باعتبارها وجبة معلوماتية مُرَكَّزة بشأن موضوع أو ظاهرة ما، تشبه أو تعكس العالم الواقعي، وتتشكل وفقاً لنظام مدرك من الأعراف والمعتقدات سواء كانت هذه الظاهرة، علمية، أو تاريخية، أو سياسية، أو اجتماعية، لذلك واحدة من الإشكاليات الهامة التي شغلت أذهان الكتاب والعلماء المهتمين بالدراسات السيكولوجية الخاصة بديناميات الإبداع الفني لدى الوثائقيين، هي محاولة الإجابة عن السؤال التالي: لماذا يبدو الوثائقيون مختلفون عن بعضهم البعض في الصياغات البصرية، رغم محدودية الأساليب الفنية التي تعتمد عليها عادة الأفلام الوثائقية؟ وقد انتهى معظمهم إلى إجابة، ربطت الاختلاف بالمضمون، والقصة والوقائع، حيث أن الأفلام الوثائقية (من وجهة نظرهم) تبتعد عن الخيال والابتكار، وكونها كذلك يوجب أن تكون ممتعة، مقنعة، ومبدعة حتى لا تكون مملة ومنفرة للمشاهدين.

وحيث أن القصة في الأفلام الوثائقية تأخذ شكلاً مغايراً، إذ إنها تربط ما لا رابط بينه وبين الأجزاء الأخرى، وتعبر عن التضاد والتقابل والصراع، إضافة لكونها لا تحتوي على بداية ونهاية محددتين، أو مشاهد أساسية، أو منحنى درامي، أو تفريغ للتوتر النفسي، بل مجرد أجزاء غير متوازنة كالحياة نفسها، يصبح المضمون في هذه الأفلام واحد من أهم عوامل جذب المشاهدين، باعتباره نوعاً من جلاء الحقيقة، وأسلوب لغزو عالم الشخصيات، وتوثيقاً لمواقف حقيقية، وردود أفعال حقيقية، وعواطف حقيقية، أو هكذا ما يجب على الأقل أن يوهم به الفيلم!.

ثانياً: القصة في الأفلام الوثائقية

لإنتاج فيلم وثائقي هناك عدة مراحل، أولها: مرحلة ما قبل الإنتاج، وهي مرحلة شديدة الأهمية، إذ تتضمن اختيار الواقع، أو الاختيار من الواقع، وتفترض الإجابة على أسئلة: " كيف، من، ماذا، متى، أين، لماذا"، أي جمع المعلومات حول الظاهرة أو الموضوع المختار عبر الدّراسة والبحث، ومن ثم كتابة السيناريو.

وتكمن قوة ونجاح الفيلم الوثائقي في قصته، التي قد تكون قبل معالجتها، مجرد خبر في الصحف اليومية؛ أو حكاية عائلية، أو قصة من قصص الشارع اليومية، حيث أن هناك الكثير من الأفلام الوثائقية أخذت من هذه المصادر ولاقت النجاح الكبير بسبب صدقيّتها وقربها من المشاهد.

هذا **وترتبط القصص والموضوعات التي تقدمها الأفلام الوثائقية بالآتي:**

1- طابع الحياة الإنسانية، لذلك هي نادراً ما تروي قصة، ولكنها تميل إلى سبر أغوار الواقع، أو فكرة، أو عاطفة، أو خبرة، أو شخص، أو مكان، أو زمان، بشكل غير نمطي، وغير تقليدي، وبأسلوب غير مخطط له، مرجعه لحظة وعي، أو دهشة، وربما جزع، ولعل الفيلم الدانماركي (العقوبة القصوى)، والذي أنتج عام 1903، وصوّر امرأة وهي تسير نحو المشنقة، بعد الحكم عليها بالإعدام لقتلها أطفالها العشرة، خير مثال على الموضوعات والقصص التي شدت انتباه الوثائقيون، منذ السنوات الأولى لاختراع السينما.

2- الارتباط بالحياة الانسانية في قصص الأفلام الوثائقية، ترك بصماته بصورة واضحة في قصص كل أفلام الجيل الأول والثاني من تاريخ السينما الوثائقية، ومعظم أفلام الموجات التالية لهما، حيث الابتعاد عن التشويه والتزييف، وتأييد البساطة والعاطفة، والايماءات والنظرات الخاطفة، وعدم قدرة الإنسان على الإفلات من المصير المحتوم، فهو ليس مؤثراً بقدر ما هو متأثر بالظروف المحيطة به، ولذلك فالموضوع الخالد والأهم في الأفلام الوثائقية، كان وما زال الإنسان في مواجهة الطبيعة، والظروف الحياتية، والسلطات على اختلاف مصادرها، والمرض، والفقر، والخوف، والمجهول، وانعدام الطمأنينة، والاحباط، وفقدان التواصل، والحروب،

والتعصب، والموت، والعزلة، إضافة لمحاولته (أي الانسان) لإثبات الذات، والتغلب على الضعف ... الخ.

3- فكرة تعرية الطبيعة البشرية بكل دخائلها ونواقصها، بقيت الموضوع الأساسي المطروح في هذه الأفلام، من خلال الشخصيات التي تسعى لتقديمها، والتي هي أساس السينما الوثائقية، تماماً كما هي في الحياة، لا من الخلف، ولا من الأمام، ولا من الجنب، بل وجهاً لوجه، منذ فيلم "نانوك ابن الشمال" منذ حوالي مئة عام وحتى الآن، تصديقاً لقول كارل ماركس: "أساس كل الفنون هو الإنسان".

4- ارتكزت قصص معظم الأفلام الوثائقية في سردياتها على المصادرة الموضوعية (تسجيل) للواقع قيد حدوثه، ليكون دلالة على نفسه، على أساس أن الذاتية الوحيدة هي في طريقة رؤية ونقل الوقائع التي تم التقاطها في كليتها الفاعلة، وهو أمر عابه النقاد على تلك القصص ليس من حيث أفكارها ومواضيعها، ولكن من حيث أن الفن يتمثل في إبداع المدلولات بواسطة الصور والكلام والأصوات وفقاً لتنسيق تضميني سيميوتيكي، وليس بنسخ الواقع كما هو!.

5- قصص معظم الأفلام الوثائقية، أحداث يمكن أن نعايشها في الحياة، بكل تلقائيتها وعفويتها، لكن ما يميزها محاولة التقاط لحظات بعينها وتثبيتها من الحياة، مع التركيز على الجانب النفسي لشخصياتها، وهي بالغالب، شخصيات متأثرة ببيئتها، لا تتحول أو تتطور بالمعنى الدرامي، بل بشكل حدسي فطري، تفصح عن نفسها من خلال أفعالها وعواطفها المتصلة بها اتصالاً وثيقاً، فتقف حائرة لا تدري ما يجب أن تفعل، ولذلك معظم نهايات الأفلام الوثائقية، نهايات غير حاسمة، كما هي الحياة.

6- جوهر الأفلام الوثائقية، هو الموضوع ذاته، والشخصيات بأبعادها الإنسانية المختلفة، ومعايشة الحياة اليومية بكل ما تحمله من عشوائية وتناقض، كأساس في سبيل محاولة اكتشاف القوة الخاصة جداً للحظة، وهي لحظات يطمح صانعو تلك الأفلام للتعبير عنها بكل الوسائل السردية والفنية الممكنة.

7- قصة الفيلم الوثائقي، كما يقول "تينيانوف": "يمكن فقط تخمينها، ولكنها لا تقدم لنا"، لأنها تتكون بالمقتطفات واللمسات، والعرض الذي هو نفسه الأحداث، والذي يسميه كُتاب السيناريو "بالحبكة Syuzhet"، الذي يمنح الفيلم شكله الدرامي، ويثير لدى المتفرج الرغبة بالاستنتاج وتركيب معلومات القصة، والمميز في الفيلم الوثائقي أن الواقع هو الذي يتحكم بالحبكة، على عكس الفيلم الروائي التي تكون الحبكة فيه هي المتحكمة بالأحداث، وإن كانت بعض الأفلام الوثائقية قد بدأت تستعير نفس أسلوبية الأفلام الروائية في روايتها لقصصها.

8- قصص الأفلام الوثائقية، هي قصص الدلالة المسهبة للحظات موجودة دوماً في حياتنا، والتي تعتبر غير ذات شأن في حياتنا، وهي أيضاً قصص تتجاوز سرد الحكايات، إنها شيء مطلق، وأعمال يمكن قراءتها في أي اتجاه كان، لأنها تقوم على الموضوعية، والتأمل، وعلى المساواة بين الواقع والعرض والحكاية، مع رفض للرموز والإشارات الواضحة جداً، التي تشوه غموض الحقيقة على حد تعبير "بازان Bazin"، وعلى الاهتمام بالدلالات غير البصرية، وتجنب المسرحية التي كانت وما تزال تغلف الأفلام الروائية.

والحقيقة أن ارتباط قصص الأفلام الوثائقية بكل ما هو حقيقي وواقعي بشكل أساسي، وبالمعنى الطبيعي للأشياء وفقاً لنظريات "أندريه بازان Andre Bazin"، جعل لها قوالب محددة استناداً لمقتضيات الواقعية (الوثيقة الحقيقية)، باعتبارها قبل كل شيء فن ضلوع وإيحاء، إذ يمكن فيها تحميل صورة مادية قيمة رمزية، كما أن معنى ما جرى عرضه مرهون بطريقة العرض أكثر من ارتهانه بهويته ذاته، لكنها تبقى وثيقة لانتمائها لما هو معروف وقابل للتفسير، وقد تجسدت معظم الأفلام الوثائقية قديمها وحديثها في أربعة قوالب سردية، هي السردي، والغنائي، والتبشيري، والثقافي، شكلت بمجملها معنى الأفلام الوثائقية القائم على تحويل المدلول إلى دال في سياق استمرارية هي في الآن ذاته تطور إيديولوجي بقدر ما هو حدثي، لا يتأسس على خطية القصة، بل على تصادم عناصرها المتواقتة بشكل تام، بعضها ببعض، مما يقود لتولد الأفكار بشكل متناغم.

ثالثاً: قوالب سرد قصص الأفلام الوثائقية

تولى منظرو تحديد القوالب السردية للأفلام الوثائقية مطلع القرن العشرين (ومعظمهم مخرجون سوفيت مثل: ماياكوفسكي في أفلام تعبئة الجماهير 1918 و1919، وكاسيانوف، وفيرتوف، وايزنشتاين، وبودوفكين، وكوزنتسيف، وآخرون) الدفاع عن وجهة نظرهم فيما يجب أن يكون عليه الفيلم الوثائقي، عبر نبذ كل ما هو آت من المسرح، ورفض كل تأليف لا يكون ناتجاً عن الكاميرا فحسب، عبر تسجيل الواقع، والإمساك بالحياة "في قلب الحياة ذاتها"، لا لعرض ذلك كما هو، بل البلوغ إلى دلالاته العميقة، ولجعل منطق المدلول موافقاً منطق الدال، أي ما تدل الإشارة عليه في الواقع المادي، وما تحيل إليه، وهذا ما يقضي بأن يكون الخطاب الفيلمي عن العالم، أو مع العالم، وليس انطلاقاً منه، بحيث ينتهي الأمر بنسيانه، مما حثهم (المخرجون) على تطوير وجلاء قوالب (تركيبات) للسرد الوثائقي باعتماد الحقيقة، ساهمت في استحداث الأفلام الإخبارية، وتطوير المدارس الوثائقية، وقد تجسد ذلك في أربعة قوالب، هي:

أ. القالب السردي (الوصفي):



ويقتصر هدفه الأوحد على ضمان استمرارية الحدث، مهما كانت الأفكار والأحداث المعبر عنها في القصة أو توحي بها القصة، وهو الأسلوب الأوسع استخداماً في الأفلام الوثائقية التي تروي قصة، ابتدعه الأمريكيون باعتباره على حد تعبيرهم، شكلاً يهدف إلى تقديم إفادة عن خبر، والأشياء فيه لا مثول لها في مكانها فيه إلا، فعلاً، بقصد المساهمة في تقدم الحدث، وهي لا تنقلب إلى رموز إلا في سبيل تيسير الفهم، ويتمثل معناها في حركية السرد الذي يعززها حدث إيقاعي (فاعل) يسمح ويتيح اندماج إيقاع القصة مع إيقاع الحدث، بحيث كل إحساس فيه يفي بالغرض ويكفي ليقدم شهادة إثبات حضور الشيء.

ب. القالب الغنائي:



وهو قالب إضافة لتأمينه الاستمرارية السردية أو الوصفية للأحداث، فهو يستخدم هذه الاستمرارية للتعبير عن أفكار ومشاعر ترقى بالحدث إلى مرتبة المتعالي على الحدث.

إلا أن التركيب الغنائي، ولئن ساهم في تركيب القصة، فالشكل فيه تحليلياً، بأكثر منه وصفياً، وهو يسعى للإعلام بخبر، ولكن مقصده الرئيس، هو تهييج المشاعر والأحاسيس، عبر تجزئة المواقف الأكثر دلالة إلى سلسلة من المواقف والأحداث، بحيث تُقدم تلك المواقف من الزوايا، بالشكل الذي يسمح ببناء طريقة نوعية في إدراك الأشياء، وتَشكل ملامحها، لإبراز قيمة الدوال على الأشياء التي تشير إليها، بما يسمح ليس فقط بتثبيت الحدث، ولكن أيضاً في أن يكون له شكلاً خاصاً في تمثيل الحدث، يسمح بالانتقال من العام إلى الخاص عبر التعمق بالتفاصيل، على غرار قصيدة ملحمية، ولكن هذه الأسلوبية أو القوالبية لا تقبل التطبيق سوى في عدد محدود جداً من الأفلام، لأن القصيدة أقل تواتراً من الحكاية، وهو القالب الذي ميز أفلام "بودوفكين".

ج. القالب التبشيري أو القالب البناء:

وهو القالب الوحيد الذي يتيح أن يبنى الفيلم كاملاً على منضدة التركيب، أي بشكل لاحق، وهو غير قابل للتطبيق إلا في قوالب الأفلام الإخبارية، التي تعتمد على الإمساك بالواقع في اللحظة الحية، على أساس أن الفن الوثائقي إنما يتمثل في ترتيب وثائق مختارة وضم بعضها إلى بعض بحيث تنبثق فكرة جديدة من وقائع موضوعية ومستقلة منقولة إلى جانب بعضها البعض طبقاً لضرورات صياغة خطاب ما، وهو ينطلق على عكس القوالب الأخرى من كمية المواد الأولية المتاحة عن فكرة ما، تخضع لاختيار ما يخدم النية أو الهدف، للتعبير عن الأفكار المتصلة بالبنية المأمولة، وليس من فكرة ما، ثم إقرار المواد الضرورية للتعبير عنها، باعتبار أنه إذا كان من السهل أن تتوارد الكلمات إلى الذهن، فالصور لا تظهر لمجرد أننا نتلمس ظهورها، ولذلك

فهامش الإبداع في هذا النوع من الأفلام ضيق إلى حد كبير، وهو قالب اعتمد عليه بشكل كبير المخرج الروسي "دزيغا فيرتوف" في معظم أفلامه.

د. القالب الثقافي:

وهو القالب الذي يهتم ببناء القصة أكثر من اهتمامه باستمراريتها، كما يعنى بتحديد الأفكار أكثر من عنايته بالتعبير عنها، وذلك بدلالة القصة المروية، وهو أيضاً قالب يقترب بالشبه من القالب التبشيري من حيث التعبير عبر إصدار إشارات دالة عن طريق التعارض/ التركيب جنباً إلى جنب بأكثر مما بواسطة استمرارية قائمة على الجمع والإضافة لا أكثر، ويختلف عن التبشيري من حيث أن الوقائع المنقولة وفق هذا القالب ليست مرتبطة دوماً بقبليات الخطاب، بل هي مرتبطة بتداعيها، بحيث أن كل موقف ولقطة يستدعي ما يليه، على شكل متتالية بصرية سمعية مرتبة في سلسلة قائمة على التصادم، وليس عن تطابق العناصر المنقولة، بحيث ينقلب المدلول إلى دال في سياق استمرارية هي في الآن ذاته تطور فكري إيديولوجي بقدر ما هو حدثي، بقصد عرض مقولة، ينجم عنها تصور عقلي معاني، يملي تأثيرات محددة، وينسب هذا القالب بحق إلى المخرج الروسي "إيزنشتاين" باعتباره واضع عدة نظريات فيما يتعلق بالقالب أو التركيب الثقافي أو السينما الجدلية، القائمة على مفهوم التركيب / الانعكاس.

وقد تعرض هذا القالب للكثير من النقد بسبب محاولته بناء الاستعارة الفيلمية وفق الاستعارة الكلامية، واتخاذه الأفكار أركاناً للتشبيه أو أفكار موضوعة في صور، أي استعارة كلامية في صورة، وتشخيصه للمجرد بالمادي، بالشكل الذي يتناقض مع جوهر الفيلم الوثائقي القائم على تشبيه واقع معطى بواقع آخر وليس بفكرة.

وقد أقر "إيزنشتاين" فيما بعد بصواب النقد الذي وجه لهذا القالب، وقال: "تمثل الخطأ في تركيز النبرة الرئيسية في هذه الأفلام على الإمكانيات التي يوفرها التجاور جنباً لجنب، والتركيب المتعسف لمشوقات الجذب، وإضعاف التركيز على الانتباه الذي كان من الواجب أن يلتزم بإيجاد علاقة بين مركبات التكوين، مع التركيز على العنصر الأساسي الذي يتحدد به المضمون الداخلي، أي الالتفات إلى مضمون الكل، والمجموع، وما يجمع معاً".

رابعاً: مضامين الأفلام الوثائقية



يعتبر الناقد الألماني "رودولف ارنهايم" صاحب كتاب "صورة العالم وصورة الفيلم" واحداً من أهم منظري فن السينما، الذين انطلقوا في بحثهم في قضاياها من افتراضات مجردة وليس من أمثلة ملموسة على قاعدة شغفه بالعلوم الطبيعية، وهو شغف قاده إلى نفس التأكيدات التي توصل إليها "بودوفكين وبالاش"، وملخصها أن الطابع الخاص للسينما يكمن في الفارق القائم بين الأحداث الحقيقية (الواقعية) وإعادة انتاجها، ولذلك اعتبر أن مقولات الأفلام هي: "كل ما يمكن للصورة أن تقوله"، وأن السينما وسيط للتأليف بالصور، بقصد استخلاص أقصى معنى ممكن منها، وكأن الفيلم تلك الموضوعية التي يتسم بها تحرير واقعة، مقولات مضللة وفيها الكثير من تجاهل الواقع، وذلك لأنه على حد تعبيره: "يمكن تنظيم الواقع من دون إعادة تأليفه، فمجرد تحديد وضع شخص ما أو شيء ما، وإيلائه الامتياز، وتشكيل المضمون في بنية على قياس الصورة، من شأنه أن يتيح إبراز قيمة الأشياء بإسناد معنى مؤقت لها، والنظر إلى العالم من زاوية معينة من دون أن يؤدي ذلك إلى تعديل شكل العالم، أي عالم، لأن الأفلام قابلة لأن تختزل كل العالم".

والحقيقة أن كلام "ارنهايم" وقبله كثر، وبعده أيضاً كثر، أمر يشير إلى قابلية الأفلام لاحتواء كل مجريات الحياة الإنسانية، وقابليتها لمعالجة مختلف أنواع المضامين، خاصة أن الدراما الوثائقية عبر اعتمادها على أسلوبية تضمن هالة من الصدق في الفيلم، لطالما سعت لمشاركة الجمهور تجربة حقيقية، وإلى التثقيف أكثر من التسلية، مما يتيح لها هامشاً واسعاً جداً لمعالجة مختلف أنواع الموضوعات الإنسانية، الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية والتعليمية والجنائية والدعائية والإيديولوجية والتاريخية ...الخ، وتاريخ السينما الوثائقية منذ الأفلام الأولى للأخوين "لوميير" عام 1896، وحتى عصرنا هذا، حيث أصغر الأخبار يمكن أن تتحول إلى أفلام وبرامج تسجيلية، دليل على ذلك.

أ. الخصائص العامة لمضامين الأفلام الوثائقية:

رغم اتساع قماشة الموضوعات التي تعالجها الأفلام الوثائقية، اتساع الحياة نفسها، إلا أن ذلك لا ينفي أن هناك خصائص عامة تميز موضوعات ومضامين الأفلام الوثائقية، وهي:

1- **مركزية الواقع الفعلي:** الإحساس بالواقع الفعلي، هو جوهر الأفلام الوثائقية والتسجيلية، ولتحقيق ذلك تركز الدراما الوثائقية بصدق على أشخاص حقيقيين أو مكان أو حدث حقيقي، أو حدث تاريخي، وتسعى لدعم الموضوع بتفاصيل عن العادات والأعراف، و"أنثروبولوجيا" المكان والزمان، والخصائص الدرامية (التعبيرية) للحدث أو الشخص.

2- **هيمنة المكان والزمان على الشخصية:** في الدراما الوثائقية، المكان والزمان مركزيين، ويتجاوزان الديناميكية الداخلية للشخصيات التي يتحدث عنها الفيلم، بحيث يساعدان في انتقال الفعل الدرامي من الخاص إلى العام.

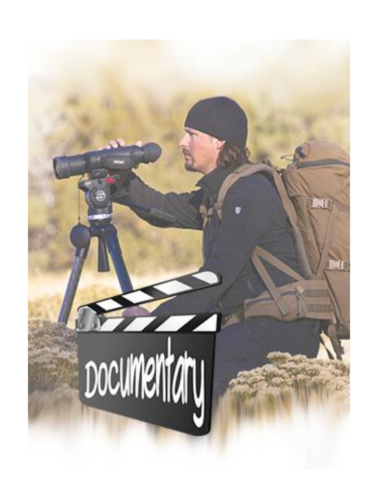
3- **طبيعة صراع الشخصية الرئيسية:** في الدراما الوثائقية، طبيعة صراع الشخصية تتفرع من هدف القصة، ومن هدف صانع الفيلم، ويكون ذلك لأهداف سياسية، إيدلوجية، تثقيفية، أكثر منه لأسباب درامية.

4- **الحبكة:** مجرى الحدث (الحبكة) في الدراما الوثائقية يهيمن على القصة، وهو أكثر أهمية من الشخصيات ورحلتها النفسية الداخلية، وذلك لأن ما هو عام هو قصدية هذه الأفلام، والشخصي مجرد توطئة للوصول للعام.

5- **العلاقة بقضايا الساعة (الآنية):** تسعى الدراما الوثائقية في معظم الأحيان للتكيف مع قضايا الساعة، وإضفاء صبغة المباشرة على أحداث من الماضي والحاضر، وهي صبغة فريدة في تأثيرها على الجمهور، لأنها من حيث الأسلوب تعطي المشاهد شعوراً بأنه موجود في مكان وقلب الحدث أثناء سير القصة، بشكل يستحضر أسلوب التلفزيون في التغطية المباشرة، كما تضفي الدراما الوثائقية ثقلاً على أحداث الماضي، والمناسبات الخاصة، والمشهورين في العصور السابقة.

6- **صوت المؤلف أو صانع العمل:** الدراما الوثائقية، دراما شديدة الارتباط بصانعها، بسبب الآراء التي يعتنقها بقوة عادة صناعها، وهي أسلوب مميز للتعبير عن هذه الآراء، عبر استخدام الواقع، والإيهام بالآنية، واعتماد خيارات تجعل الفيلم ذو طبيعة تعليمية أكثر منها عاطفية، لدفع المشاهدين لتبني وجهة نظر معينة، أو القيام بعمل ما، ولذلك فصوت الفاعل، صوت ينطوي على أعلى مستوى من الأهمية في الفيلم الوثائقي، لأنه من المفترض أن يخدم هدفاً توثيقياً أو سياسياً يوحى للمتلقين بأهميته.

ب. أهم الموضوعات (المضامين) التي عالجتها الأفلام الوثائقية عبر تاريخها:



شكل الواقع والحقيقة التيمة الرئيسية للأفلام الوثائقية على مدار تاريخها، كما شكلا هدفها الدائم، وإن كان ذلك لم يكن مقصوداً في بداياتها، إذ هيمنت الطبيعة التوثيقية على أفلام السنوات الأولى (أفلام الأخوين لوميير وغيرهما)، إلا أن ذلك لا ينفي عن تلك الأفلام صفتي الحقيقة والواقعية.

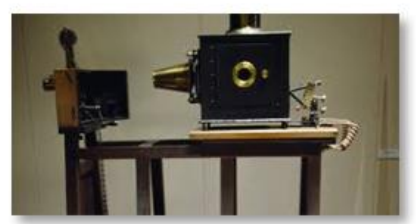
ويمكن لنا الاسترشاد بالمؤرخ البولوني "جيرزي توبليتز"، الذي ألف أربعة أجزاء ضخمة عن تاريخ السينما العالمية، وميّز فيها بين الوسيط الفيلمي كفن وبين كونه وسيلة للتفاهم بين البشر، لحقيقة الأدوار التي أدتها الأفلام الوثائقية من خلال الموضوعات التي عالجتها، حيث كتب "توبليتز" في مقدمة الجزء الأول من كتابه تاريخ السينما: من العام 1895 حتى العام 1928:

"إن الفيلم كما اعتقد هو أبعد من حصره في ميدان الخلق الفني، فهو منذ نشوئه، مارس بإمكاناته الهائلة تأثيره كوسيلة للاتصال وللتفاهم بين الناس، ويستطيع الفيلم دون أن يكون بالضرورة فناً بالمعنى المنهجي، أن يكون ظاهرة ثقافية جوهرية، لها تأثيرها الكبير على المجتمع، وعلى هذا يجب على المؤرخ السينمائي وقبل كل شيء على المؤرخ الثقافي، ألا يوجه اهتمامه فقط إلى

إنتاج الأفلام الفنية المتقنة، التي تظهر في هذه المرحلة أو تلك فقط، إنما يوجه اهتمامه أيضاً إلى إنتاج الأفلام النمطية، التي لا تنتمي بمعظمها إلى الفن"؟

1- موضوعات ومضامين بدايات الأفلام الوثائقية:





تميزت أفلام السنوات الأولى من تاريخ الفيلم الوثائقي في سعيها لتوثيق وتسجيل الوقائع والمظاهر والأحداث الاجتماعية، التي كان الفيلم، بطبيعته الفوتوغرافية المتحركة، يتابعها في كل مكان ويسجلها، منذ أن حاول إديسون في العام 1889 عرض مشهد من الصور المتحركة بوساطة اختراعه الجديد "الكينتو سكوب" وهو على شكل صندوق للفرجة أشبه بصندوق الدنيا، إضافة إلى عرض تجربته في تصوير "مباراة ملاكمة" في العام 1896، إلى أن جاء تصوير وعرض "لويس لوميير" العمال والعاملات أثناء خروجهم من مصنعه، وتصوير "ويليام فريز–غرين" مشهداً في شارع لندني، وجاء بعده تصوير "ويليام باول" سباق للخيل في "ابسوم"، وتصوير "أوسكار ميستر" مشهداً لحفلة صحافية في برلين، وتصوير "ماكس سكلادانوفسكي" مشهداً لأخيه وهو يمارس رياضته اليومية، بحيث شكلت كل هذه التجارب، التي التقطت مشاهدها من الحياة مباشرة، النواة لظهور فيلم الوقائع.

ومن ريبورتاجات مُصورّة مماثلة ولد فيلم الأخبار، الذي سجل أحداثاً راهنة تجري في كل مكان، كالمؤتمرات والزيارات الحكومية، والأعياد الوطنية والأحداث الثقافية والرياضية، وهي المشاهد، التي كانت تعرض بعد تسجيلها بوقت قصير في صالات السينما، وأصبحت أحد أنواع الفيلم الوثائقي، التي تنحصر مهمتها الأساس في تسجيل الأحداث السياسية والاجتماعية والمناخية في كل مكان، كما سلطت الضوء على أوجه الحياة الاجتماعية غير المعروفة، وكانت بداياتها مع جهود "الأخوين لوميير"، اللذيّن أخذا يعدونها على شكل "مجلة" مُصوّرة بداية من عام 1896 من خلال نشاط مصوريهم المنتشرين في جميع أنحاء العالم، والذين كانوا يزودونهم بالمشاهد التي يُصوّرونها حتى من روسيا واليابان.

وهكذا تحول اختراع الصور المتحركة الجديد، الذي بدأ كابتكار علمي، يظهر في نهاية القرن التاسع عشر ليتحول تدريجياً، في مطلع القرن الجديد، من صور متحركة تسجل للجمهور المبهور مناظر عادية مثل الأمواج التي تتكسر على الشاطئ والقطارات التي تقطع شوارع الطبيعة والمدن ومركبات المطافئ وهي تندفع مسرعة في الشوارع والاستعراضات العسكرية المُنظّمة، إلى فن جديد، بات الفن المميز للقرن العشرين.

2- موضوعات ومضامين الأفلام الوثائقية – مرحلة ما بعد البدايات:

كما أشرت سابقاً، كان مخرجو الفيلم الواقعي أو الوثائقي، ينطلقون، بهذا القدر أو ذاك، في تسجيل مشاهد أفلامهم بصورة أمينة ونزيهة، من ما هو موجود أصلاً في الحياة مباشرة، ويجهدون في أن تكون أفلامهم كما لو إنها مادة خام حقيقية للعالم المادي والأشياء والأماكن والناس الحقيقين، بحيث تبدو أمام من يشاهدها، بأنها موجودة أو يمكن أن تكون موجودة في الواقع، وهكذا نشأت ضمن طبيعة الصورة الفوتوغرافية المتحركة، المحاولات الأولى لاستخدام الفيلم لأغراض معرفية وحتى علمية، أي لأغراض تساعد على نشر المعارف العلمية والتعليمية أولاً في صالات السينما وبعدئذ في أماكن الدراسة والتعليم، وقد اندرجت مثل هذه الأفلام ذات المضامين التعليمية الثقافية والعلمية كلها أولاً تحت معطف ما سُميّ بداية الفيلم الثقافي، وثانياً تحت معطف ما سُميّ بالفيلم الوثائقي وهو الجنس الفني الذي تنضوي تحته كل الأنواع الواقعية، وعلى هذا الأساس سارت، منذ البداية، نزعة توظيف الوسيط الفيلمي، بإمكاناته المختلفة، في تسجيل مواضيع علمية وبحثية ونشرها لأغراض دراسية وتعليمية، كما سعت جهات إنتاجها لعرض هذه الأفلام في برامج الصالات السينمائية قبل عرض الفيلم الروائي الطويل، كما سعت لنشرها في المدارس والجمعيات العلمية والطبية، ومن ثم بدأ في مرحلة تالية ظهور أنواع مختلفة من الأفلام الوثائقية، عالجت مختلف الموضوعات الحياتية، كالأفلام الوثائقية الشعرية، التي كان الظهور الأول لها في عام 1920، حيث كانت الموسيقى المفتاح الرئيسي في هذا النوع من الأفلام، وعبرها إضافة لحركة الكاميرا وزوايا التصوير كان يتم استعراض حياة الناس في مواقع عملهم المختلفة، وفي الشوارع، والساحات، والقرى، وكل مكان كان يمكن أن تصل إليه الكاميرا.

كما ظهرت أفلام المغامرات، مثل المغامرات الشخصية "لفيرنر هيرتزوج"، حيث ذهب مع مصور إلى جزيرة صغيرة كان سكانها يرحلون عنها بسبب فوران بركان فيها، فأراد أن يكون شاهداً على

ما يجري، أما فيلم (الشمس) "لكريس ماركر" فكان عبارة عن مقالة في أدب الرحلات، استخدم فيها ماركر صوت المُعلق الذى يمثل الضمير، ليوائم بين الثقافة اليابانية والثقافة الأفريقية، وفي الوقت الذي اتجهت فيه أفضل الأفلام الدانماركية والألمانية إلى التخييل، عبرت السينما الروسية منذ عام 1912عن شعور فاجع إزاء الحياة، وعن خوف كان التعبير الطبيعي عن مجتمع أخذ بالتفسخ، وهو شعور دفع المخرج "ماياكوفسكي" للقول: "السينما بالنسبة لي ليست مشهداً للعرض، بل فلسفة للكون"، ولذلك فقد عكست أفلام هذه المرحلة، خاصة في عامي 1918-1919، أيديولوجيا محددة تشي بالغليان الذي كان يعيشه المجتمع الروسي، وتم تسخير التعبير الفيلمي في صناعة أفلام دعائية قصيرة أشبه بالمناشير المرئية لتعبئة الجماهير لصالح الحكم الجديد والثقافة البرولتارية، والتهكم والانقلاب على المرحلة القيصرية البائدة بكل موروثها الثقافي.

3- موضوعات ومضامين الأفلام الوثائقية من العشرينيات حتى نهاية الخمسينيات:



شكلت أفلام "فلاهيرتي" و "جريرسون" (مثل نانوك رجل الشمال وموانا، وصيادي السمك) أهم أفلام هذه المرحلة وعنوانها العريض، بسبب ما انطوت عليه من رغبة جادة صادقة في الاحتفاء بالإنسان في علاقته مع الطبيعة، وسعيه في سبيل البقاء على قيد الحياة، ابتغاء تحقيق وإكمال حياة الجماعة أو من أجل كرامتها، أينما كان، ومهما كانت ظروفه، وبدون أي تزويق، وهي مرحلة كان يرى مخرجوها أنفسهم فنانين يعالجون شكلاً فنياً، وليس رواة يستخدمون الفيلم وسيطاً- وهم يبتكرون، ويعيدون الابتكار، ويتحدون الواقع السينمائي القائم، ومن الأمثلة واسعة الشهرة لمثل هذه التيارات الفنية المضادة للسائد والنمطي وقتذاك، اتجاه سيمفونيات المدن؛ ففي العشرينيات والثلاثينيات، حين كانت دور السينما تعرض المغامرات الطبيعية، والأخبار السينمائية التي تتناول الحروب، والغرائب، كان هؤلاء الفنانون الذين ينتجون أعمالاً للمعارض الفنية في أوروبا خلال فترة ما بين الحربين العالميتين، يتخيلون السينما (التي

كانت وسيطاً صامتاً آنذاك)، من بين أشياء أخرى، كقصيدة مرئية تستطيع توحيد خبرة الحواس المختلفة، كانت هذه الفترة من فترات التجريب والتواصل الداخلي الغزير.

وقد ساهمت أفلام سيمفونيات المدن التي أنتجت في تلك المرحلة، في ظهور الحب العصري للتمدن، والآلات، والتقدم؛ إذ استخلصت عناصر من الحركات الفنية مثل السريالية والمستقبلية، وأتاحت للناس رؤية ما لم يكن باستطاعتهم رؤيته عادة، أو ما كانوا ليروه، ومن الأمثلة الأولى لأفلام (1921)، أفلام "بول ستراند وتشارلز شيلر"، وقد تزايد إنتاج هذا النوع من الأفلام (سيمفونيات المدن) في القارة الأوروبية في أواخر العشرينيات، مثل أفلام "برلين: سيمفونية مدينة عظيمة" للمخرج الألماني "والتر روثمان"، وفيلم "لا شيء غير الزمن" عام 1926عن مدينة باريس، كما أنتج شقيق المخرج "فيرتوف" الأصغر "بوريس كوفمان"، والفنان الفرنسي "جان فيجو" عام 1930، فيلماً صغيراً ينطوي على هجاء حول مدينة "نيس" الفرنسية، حيث أظهرها مدينة تسودها ثقافة البذخ، وينتشر فيها القمار وعبادة الشمس والنفس، وفي بلجيكا، أخرج "هنري ستورك" عام 1930 فيلماً رصدت أحداثه عن كثب بلدته الشاطئية "صور من أوستند"، وأخرج المخرج الهولندي "جوريسإيفينز" الذي اتجه إلى العمل مع ستورك، فيلماً أصبح من كلاسيكيات هذه الأفلام "الرجل ذو الكاميرا"، وفي سياق هذه المرحلة، أبدع "فيرتوف" رائعته "المطر"، وقد كانت أفلام سيمفونية المدن رائدة في استخدامها التعليق التمثيلي على التأثير المدمر للبشر على الأرض.

هذا وقد شكل كل من الفيلم الوثائقي الاجتماعي، الذي يهدف إلى تقديم محضر ضبط للواقع وشؤون وتصرفات أفراد من أبناء الطبقة العاملة والطبقات الأدنى في السلم الاجتماعي بأكثر ما يمكن من الموضوعية، والفيلم "القصيدة" الذي يبدي اهتماماً كبيراً بحياة الناس، أهم ملامح هذه المرحلة التي تعتبر حاسمة في تاريخ تطور السينما، إضافة إلى أن هذه المرحلة شهدت تكريس الدور الدعائي الايديولوجي للفيلم الوثائقي، باعتباره أداة في المعركة ووسيلة تأثير على الجماهير، وكان الاتحاد السوفيتي السابق، سباقاً في هذا المجال بعد استيلاء الشيوعيون على الحكم، وقد تميزت في هذه المرحلة أفلام "كوليشوف"، و"إيزنشتاين"، و"فيرتوف"، و"ماياكوفسكي"، و"بودوفكين"، التي استخدمت الصور للإشارة إلى الواقع الموضوعي الحي، لاستهداف معنى

الأشياء، في الأحداث الاجتماعية، والأفعال الفردية والجماعية، بشكل يجعل الممارسة الفلمية الدالة في علاقة تماهي وانسجام مع منطق الواقع المقصود بالدلالة.

4- موضوعات ومضامين الأفلام الوثائقية ستينيات القرن العشرين:

يمكن القول أن ستينيات القرن العشرين، كانت مرحلة مخاض فكري كبرى على مستوى العالم بأسره، أعيد فيها التفكير بكل الآثار المدمرة للحرب العالمية الثانية، ومبادئ والبنى الفوقية النخبوية لعصر الحداثة، وهو مخاض كانت الأفلام الوثائقية في عمقه، وأداته، وأهم وسائله في التعبير عن المشاكل السياسية والاجتماعية التي يتعين على العالم مجابهتها، والتعامل معها، في عصر كان في طريقه لدخول مرحلة توحش الرأسمالية.

وقد تسيد التقابل بين الواقعية الغنائية للسينما الوثائقية السوفيتية، التي تمجد أيام النضال والصمود في الحرب العالمية الثانية، والتقريرية شبه الصحفية في رصد الواقع للسينما الوثائقية الانكليزية، والدعائية المباشرة للوثائقية العربية، والسرد الفيلمي التوثيقي المتجه أكثر فأكثر نحو الذاتية في الأفلام الوثائقية الأمريكية، والواقعية الجديدة في السينما الأوربية، بدايات هذه المرحلة المخاض، الذي أعطى إشارة بدئها فيلم (ذلك الهادئ) عام 1950، للمخرج "سيدني ميير" عن إعادة التأهيل الاجتماعي لشاب أسود غير متآلف اجتماعياً، وفيلم (باوري) عام 1956، للمخرج "ليونيل روغوزان" عن محلة في مدينة نيويورك اشتهرت بفنادقها الرخيصة وحاناتها وبالذين تخلى أهلهم عنهم ولا مأوى لهم، ومن ثم تكرس نهجاً في بداية الستينيات مع فيلم "الدورة الانتخابية الأولى" للمخرج "رتشارد ليكوك" عن الرئيس الأمريكي "جون كينيدي" وحملته الانتخابية.

وقد شكلت أفلام "ليكوك" والمخرج "د.أ.بينبيكر"، إضافة لأفلام الأخوين "ألبير ودافيد ميزليز" العديدة في بداية ستينيات القرن الماضي، مثل (مدينة الخمسة في أمريكا، أو عيد أم سعيد 1963، ومدراء 1968، دافيد 1961، وجين 1962، كرة القدم 1961، رجل العروض 1961)، ذاك الترابط بين التعبير الشخصي (الأسلوب الذاتي) وترجمة الواقع، وعلى التركيز على الحدث المصور عبر إرساء مطلبية أخلاقية، بغرض فضح تضليل الإيديولوجيات الرسمية التي تتجاهل المشاكل السياسية – الاجتماعية، بالاستناد إلى نوع من الذاتية في رؤية ونقل

الوقائع الحياتية، التي تم التقاطها في كليتها الفاعلة، بهدف إقامة اتصال مع البشر الفاعلين في موقف معين من دون وسائط جمالية أو غيرها من شأنها أن تزيف أو تشوه الآنية المعاشة.

كما بحث فنانون آخرون في تلك الفترة، وعلى رأسهم المخرج الامريكي "جون ميكاس"، وشقيقه "أدولفاس ميكاس" عن طرق لاستخدام الفيلم الوثائقي كطريق لنقاء الرؤية واحتفاء بالتخلي عن الحكايات الجميلة السعيدة، لصالح التعبير بجلاء ووضوح عما يقبض على صدورهم، بشكل أكثر حرية، أتاح لهم أن يعبروا عن سلم علاقات انفعالية أوسع، وتفجير للحقائق، وصخب وصيحات تحذير وإنذار، وتراكمات صور غريزية، لا يمكن تجاهل سعيها في التعبير عن الحيرة والتردد في وجدان الإنسان المعاصر الذي تهمين على حياته موجة عالية المد من العنف والحماقة والفظاظة غير المسبوقة، بشكل أقرب للثورة الفكرية أكثر منها الاجتماعية؛ ونظراً لتجنب أفلامهم المتعمد لتقاليد الحبكة الدرامية، والراوي، بل أحياناً الأشياء القابلة للملاحظة في العالم، فإنهم قدموا طريقة أخرى لفهم ما يتوقعه الناس؛ فقد أخرج كلٌّ من "كينيث أنجر، وجوناس ميكاس، وكارولي شنيمان، وجوردان بلسون، ومايكل سنو" أفلاماً ترجمت الحياة الواقعية بأسلوب إبداعي، على الرغم من أنهم صنفوا أنفسهم فنانين طليعيين لا مخرجين وثائقيين.

كما ظهر في تلك المرحلة تيار، غابت عنه إلى حد بعيد، تقاليد الفيلم الوثائقي التقليدي، حيث لا يوجد راوٍ يخبرنا بما يحدث، ولا خبراء يمثلون المرجعية الموثوق بها، والحقيقة العادية مشوهة عن عمد، حتى نراها على نحو مختلف، والموسيقى التصويرية تستخدم لأغراض أخرى خلاف الإيعاز بمشاعر مرتبطة بالقصة؛ فالأشكال ذات الألوان الفاتحة والداكنة، والصوت التنويمي للموسيقى التكرارية، ومنظر الأجسام المأخوذة من العالم الطبيعي، وهي معروضة بأضعاف حجمها العادي، وغيرها من الوسائل الأخرى، لإخراج المشاهدين من إطار عاداتهم البصرية، ودفعهم لرؤية بشاعات العالم المعاصر على حقيقتها، مجسمة.

وقد بدأت هذه الثورة في الأسلوب، في فترة تصاعد انعدام ثقة المستهلكين في سلطة الإعلام الرأسي المتجه من أعلى لأسفل، الذي يحتمل أن يكون قد تأجج بفعل تجربة العامة مع دعاية الحرب العالمية الثانية، وتأجج بالتأكيد بصعود الإعلان كلغة عالمية للإقناع، وتنامي قوة تأثير وسائل الإعلام، وقد كان لانعدام الثقة ذاك في حد ذاته، جذور راسخة في تيار أكثر اتساعاً للحركات الاجتماعية المناصرة للعدالة، والمساواة، والانفتاح السياسي، والاحتواء؛ فقد وصلت هذه

الحركات لكل ركن في العالم وأسفرت عن انتهاء الاستعمار، وتغيرات في الحكومات، وانتصارات في مجال حقوق الإنسان للجماعات التي كان يُمارس ضدها تمييز، والتي تتراوح من الطبقات المنغلقة المتدنية إلى النساء وذوي الإعاقة.

وفي الواقع لم يكن لبوادر هذه الحركة علاقة بالتكنولوجيا؛ فالأفلام التي انبثقت عن حركة السينما الحرة البريطانية في أواخر الخمسينيات تتميز بالسخرية من التفويض الجاد "لجريرسون" بالتوعية والتعليم في خدمة الوحدة الوطنية، لقد حررت حركة السينما الحرة نفسها بالفعل من ذلك التفويض تماماً، ولذلك فأفلام تلك المرحلة لم تكن تقيِّم شخصياتها ضمناً أو تملي على المشاهدين ما عليهم استنتاجه مما يشاهدونه، ولم تخبر مشاهديها بأن ما يشاهدونه مهم، لقد كانت الأفلام فرصاً لإنعام النظر في لحظات الاستمتاع في حياة الأشخاص العاديين، وتعبيرات صريحة عن الاهتمامات الشخصية لمخرج الفيلم، كما أنتجت أفلام وثائقية أخرى اتخذت موقفاً أخلاقياً متمرداً قوياً يخالف ويعارض صراحة، الأوضاع السائدة السياسية والدينية والاقتصادية والاجتماعية.

وسرعان ما أرخت الثورة التكنولوجية المتصاعدة بظلها على عالم الوثائقيات، فبادر المخرجون في كندا والولايات المتحدة وفرنسا لتطبيق الابتكارات التكنولوجية للترويج لطريقة جديدة في تنفيذ الأفلام الوثائقية، وأثارت سينما الواقع (التي تسمى أحياناً السينما المباشرة، أو سينما المراقبة والرصد، أو العين الصريحة، على اسم أحد المسلسلات التليفزيونية في كندا) حماس المخرجين بإمكانياتها، فقد أنتج "ديفيد وألبرت مايسلز" سلسلة من الأفلام الوثائقية المدهشة احْتُفِيَ بها في دوائر الروائع الفنية التي كانت آنذاك شرياناً حيويّاً في الثقافة السينمائية؛ ففي 1968، تتبع الأخوان في فيلمهما (البائع) مجموعة من بائعي الأناجيل الذين كانوا يعيشون تناقضات الحلم الأمريكي، وهم يبيعون كتاباً مقدساً بإلحاح، ولقد حولت مونتيرة الفيلم "تشارلوت زويرين" لقطاتهما إلى تراجيديا أمريكية، فكان الفيلم تعبيراً حزيناً ومثيراً للمشاعر عن انهيار حلم انطلق في ذروة الانقسامات الاجتماعية في البلاد حول حرب (فيتنام)، وعلى الرغم من أن فيلم قد احتوى على معانٍ اجتماعية وقيم ثقافية ضمنية حادة، فقد تفادت معظم أعمال الأخوين "مايسلز" الموضوعات السياسية.

في تلك المرحلة بدت سينما الواقع كصفعة على وجه الأخلاقيات الاجتماعية، أسلوباً أساسياً استغل المخرجون في جميع أنحاء العالم فرصه للحديث عن كثير من القضايا المسكوت عنها،

على سبيل المثال، أخرج "ناجيزا أوشيما" للتليفزيون الياباني فيلم "الجيش الإمبراطوري المنسي" 1963 عن المحاربين الكوريين القدامى بالجيش الياباني، الذين وجدوا أنفسهم وسط صراع بين كوريا واليابان، كما قدَّم أيضاً المخرج المعروف "كون إيشيكاوا" فيلم "أوليمبياد طوكيو" 1965، وهو معارضة ساخرة بعمل الألمانية "ليني ريفينشتال" الذي نفَّذ بإتقان وحِرفية لمصلحة الحكومة النازية، فقد راقب "إيشيكاوا" الرياضيين عن كثب وصوَّرهم لا كرموز للأمة كما فعلت "ريفينشتال"، ولكن كأفراد يكافحون من أجل مجدهم الشخصي.

في مرحلة تالية أنتج فريد وايزمان، وهو محامٍ ولد ببوسطن وتحول إلى مخرج، وكانت أعماله تقدم في الأساس على شاشة التليفزيون العام، أعمالاً ذات طابع ثابت ومختلف تماماً، وقد بدأ مشواره السينمائي بفيلم "حماقات تيتيكت" 1967،عن مستشفى للأمراض العقلية بماساتشوستس ومن ضمن الموضوعات العديدة لأفلامه، موضوعات عن مدرسة ثانوية، ومستشفى، ومعسكر لتدريب المجندين الجدد، وحديقة حيوان، وفرقة باليه، وقاعة محكمة، ومشروع إسكان، ومجلس تشريعي، وهي عادة ما أرخت لعلاقات تبرز ضحايا النظم الاجتماعية المجردة المطبقة بصرامة، ومن يعملون على تطبيق هذه النظم، حيث لا يرى المُشاهد مخرج الفيلم قط، ولا يوجد سرد؛ فالمُشاهد يدخل ببساطة إلى عالم هذه المؤسسات وحسب، من خلال مونتاج حاد واختيارات حادة للموضوع، وانتقاد شديد القسوة لنظام ومجتمع يعاملان البشر كمشكلات يجب السيطرة عليها.

5- موضوعات ومضامين الأفلام الوثائقية ما بعد ستينيات القرن العشرين:

في هذه المرحلة، أصبحت سينما الواقع مصدراً للجدال والخلاف الشديد، ويرجع ذلك جزئيّاً إلى الطبيعة التعميمية لادعاءات أنصارها بشأن الحقيقة؛ (فقد قلل روبرت درو من شأن معظم أفلامها واعتبرها مصطنعة)، وعبَّر المخرج والناشط الهولندي "جوريس إيفينز" عن استيائه من الادعاء الضمني بأنها كانت بالفعل تخبر الحقيقة، بينما الأشكال الأولى من "سينما الواقع " في مصطلح الأفلام الوثائقية لم تكن تفعل ذلك، واتهم المخرج الراديكالي الفرنسي "جان لوك جودار" مؤيدي سينما الواقع: بأنهم قد اختاروا حرمان أنفسهم من ميزة الاختيار والتأمل والوعي بحقيقة الواقع حقاً، عبر الاتكال على عفوية وعاطفية يمكن أن تحجب الإدراك.

وهكذا، لم تعد سينما الواقع ثورية؛ فقد صارت أشبه باللغة الافتراضية للأفلام الوثائقية الموسيقية، وجميع أنواع الأفلام الوثائقية التي تصور ما يحدث ما وراء الكواليس؛ وجزء من تركيبة الأعمال البوليسية والمسلسلات الوثائقية، وجزء من أدوات المصداقية لبرامج تليفزيون الواقع، وجزء ثابت من التوقعات الخاصة بأعمال الفيديو الموجهة للعامة في التسعينيات، واعتمد أسلوب "اليوميات المرئية" كنطاق التعبير، مثل أعمال المخرج البريطاني "نيك برومفيلد"، الذي لاقت تأملاته المثيرة في حياة المشاهير وسيئو السمعة نجاحاً عالميّاً، كما شاع استخدام تقنيات سينما الواقع في الإعلانات والدعاية السياسية أيضاً، لإضفاء الحيوية والمصداقية عليها، وهو ما أشار إلى فقد المنهج الواقعي (مطلع السبعينيات) جدته، لكنه لم يفقد قدرته على إقناع المشاهدين بأنهم حاضرون ويشاهدون شيئاً غير مصطنع وحقيقياً بلا نزاع.

والحقيقة أن الفيلم الوثائقي في عصر الانفلات التكنولوجي (العصر الراهن)، بدأ يأخذ صيغاً وأشكالاً متعددة، كما أصبحت موضوعاته لا متناهية في تنوعها، مما أتاح له معالجة أدق تفاصيل الحياة الإنسانية، في أسلوب سردي معمم لا يروي قصة، بل يدع القصة تنمو أثناء التصوير، ويعتمد على الحماسة والاكتشاف واكتساب الخبرة عبر التعلم، ويجعل الحقيقة نتيجة منطقية للفيلم، وللفيلم وحده.

وهكذا أصبح الفيلم الوثائقي (السينمائي والتلفزيوني) المعاصر، مع التحولات الكبرى في الفلسفة والسياسية والاقتصاد والاجتماع في الألفية الثالثة، وبعد ما غدت المذاهب الشمولية غير الديمقراطية، وأيديولوجيتها أمراً مرفوضاً، سواء بصفتها خطابات مغلقة، أو ممارسات قمعية، يندرج تحت ما يسمى "فن اللقطة"، الذي يركز اهتمامه على موضوعه عبر الانطلاق بالاعتماد على الكاميرا من لقطة إلى لقطة، ثم من مشهد لآخر، للبحث عن الحقيقة، وتقديم أجوبة على الأسئلة التي تؤرق البشر، وللحث على قراءة أفقية للواقع توحي بالسلاسة، وعدم تطفل أو تدخل شيء بين الواقع والمشاهد، ليحل الإدراك الطبيعي (الثقافي) محل الإدراك التشكيلي، أي النسخة طبق الأصل الفوتوغرافية لمشهد حقيقي له معنى بذاته، محل الدلالة المحتومة للحرفية الفلمية.

6- الفيلم السياسي كأحد أهم موضوعات ومضامين الأفلام الوثائقية:



يُعد الفيلم الوثائقي السياسي واحداً من أهم أنواع الأفلام الوثائقية على الإطلاق، ربَّما للبحث المُتعمِّق الذي يجريه فريق إنتاج الفيلم بشأن القضية التي يتناولها، أو حتَّى لاعتماد الفيلم الوثائقي على غريزة الفضول لدى المشاهد، حيث دائماً ما يَعِد الوثائقي السياسي بكشف حقيقة ما، أو جانب آخر لقضية مطروحة أو حتى أزيحت من على طاولة الاهتمامات والمتابعات اليومية، ولكن سيظل الكشف عن حقائق بعينها، أو أمور خفية لم تكن معروفة من قبل هو السبب الرئيسي في جذب اهتمام المشاهد للوثائقي السياسي.

ورغم أن الغالبية العظمى من المخرجين المعاصرين ينفون عن أفلامهم "تهمة" السياسة، خوفاً من الاتهام بالأيديولوجيا، والتقليدية، وهيمنة الطابع الاجتماعي على إنتاجهم الثقافي، إلا أن معظم الأفلام الوثائقية المعاصرة شبيهة بمثيلتها السابقة، بل ربما أكثر، تعكس إلى حد كبير مضموناً سياسياً، في ظل التغيرات المتلاحقة في العلوم والتكنولوجيا والثقافة والاتصال، والتي اكتسحت الرؤى المعيارية والنمطية، التي كانت تعيق رؤية الحقائق في حركتها الفعلية، بعد أن انهارت كل الثوابت والمسلمات، مما حول وسائل الاتصال المعاصرة إلى أداة من أدوات السيطرة الاجتماعية والسياسية، وأهم منصات السلطات، ونقد وتشريح هذه السلطات أيضاً.

وقد ارتبط تطور هذا النوع من الأفلام تاريخياً، بتطور ونشاط الحركات السياسية في الحياة الاجتماعية، أخذت على عاتقها بناء مجتمع جديد يقضي على الاستغلال، ويفسر التاريخ على أساس من وجوده، وهذا ربما ما يفسر تطور الفيلم السياسي بأشكاله الأولى في الاتحاد السوفيتي السابق قبيل وبعد نجاح الثورة البلشفية عام (1918)، والسينما الألمانية في نهاية العشرينيات وبداية ثلاثينيات القرن العشرين، عندما تنامى تأثير الحزب العمالي الشيوعي الألماني في الحياة الاجتماعية والثقافية في ألمانيا، كما شهدت العديد من الدول العربية (خاصة مصر، وسورية إلى

حد ما) وإيطاليا في ستينيات القرن الماضي صعوداً في ظاهرة الفيلم السياسي، بتأثير من الظروف السياسية الجامحة وغير القياسية، التي عاشتها تلك الدول في ذلك الحين.

وقد سعى الفيلم السياسي الوثائقي، بأشكاله السينمائية الأولى إلى تصوير وتوثيق الوقائع والحوادث والعمليات الاجتماعية كما جرت في الواقع، مصحوبة بتحليل سياسي ايديولوجي يتعمق في تناول الواقع الاجتماعي وظواهره وقضاياه بشكل مباشر، ويدمجها في هيكل ايديولوجي متكامل يستند إلى الأحكام الأخلاقية السائدة لدى الطبقات الشعبية، وتجلى ذلك أكثر ما تجلى في الأفلام السوفيتية التي تغنت بنضال الطبقة العاملة وانتصارات اكتوبر (تاريخ نجاح الثورة البلشفية) في عشرينيات القرن العشرين، ومعظم الأفلام الوثائقية المصرية التي سعت لتمجيد الحركة الوطنية المصرية في العشرينيات والثلاثينيات، ومن ثم ثورة (23 يوليو عام 1952) ما أحدثته من تغييرات في بنية المجتمع المصري.

هذا وقد استخدمت الأفلام السياسية الوثائقية (وما زالت تستخدم) ليس فقط لرصد التغيرات في الواقع السياسي والاجتماعي، ولبناء وعي سياسي، ولكن أيضاً للتأثير في الأوضاع السياسية، وكأداة سياسية في مجالات الصراعات الطبقية والأيديولوجية، وربما كان "ميليس" الذي صور عام 1896 مشاهد من الحرب الإسبانية/ الأمريكية، ثم قضية "دريفوس" التي هزت الرأي العام عام 1899 أول من صور أحداث سياسية للسينما، وتلا ذلك وعلى مدار أكثر من مئة عام من تاريخ السينما، مئات بل ربما آلاف من الأفلام التي تناولت الدين والأعراف والتقاليد، وتقلبات الشؤون الاجتماعية السياسية، وجعلت من قضية فضح أنماط السيطرة والهيمنة والقمع في المجتمعات كافة، موضوعها الرئيسي وركنها الأساسي.

وقد نشأت في السنوات الأخيرة، أساليب فنية عمقت من علاقة الفيلم السياسي بالقيم الثقافية وبالواقع الاجتماعي السياسي، وسعت لجلو قيم ومعتقدات مطمورة بتأثير عوامل شتى من بينها خصوصية التجربة الحضارية والاجتماعية، وكانت هذه الأساليب نتاج لتطور تكنولوجيا الاتصال، والحاجة إلى وسيط ثقافي شعبي أمين، لرصد التطور الاجتماعي بتناقضاته ودرجات قوته وضعفه المختلفة، وعليه فسوف نستعرض معاً تسعةً من **الأفلام الوثائقية التي سوف تشرح لطالب الكثير مما جرى، أو يجري في عالم السياسة في السنوات الأخيرة، ووثقته** وحللته وربما فضحته كاميرات المخرجين الوثائقيين في كل مكان في العالم.

- **The Kill Team (فرقة القتل):**

"الحرب قذرة. ليست كما يُصورونها في الأفلام التي تعرض مجموعة من الجنود الشجعان يقومون بأعمال بطولية، إنَّها ليست سوى مجموعة من الرجال يحملون الأسلحة"، تِلك كلمات الجندي الأمريكي "آدم وينفيلد"، والذي قضى فترة خدمته العسكرية مع إحدى الفَصائل العسكرية الأمريكية في أفغانستان، وقد أبلغ الجندي القيادات العُليا بالجيش الأمريكي عن تجاوزات مارستها فَصيلته، بما في ذلك مُهاجمة مدنيين عُزل وقتلهم؛ ليجد "آدم" نفسه ضمن المُذنبين الذين أطلق عليهم الإعلام اسم "فريق القتل"، وهو عنوان الوثائقي الذي يُركز على أهوال الحرب، والتجاوزات التي تتم تحت مِظلتها، نَاهيك عن التَلميح شبه الصريح للدَوافع الأساسية (غير الأخلاقية) للحروب في منطقة الشرق الأوسط بشكل خاص، وتدين تحويل القتيل إلى قاتل، والقاتل إلى بطل.

- **The Overnighters (رجال الليل)**

أخرج الفيلم "چيسي موس" عام 2014، ويتناول هذا الوثائقي قضية بعض الرجال الطامحين للثراء في مجال اكتشافات البترول بولاية "نورث داكوتا" الأمريكية، والتي انحسرت عنها الأضواء، وصار إيجاد فرصة عمل أو اكتشاف جديد أضعف مما كان عليه من قبل، كما يتناول رحلة أولئك الرجال مع الإفلاس، بالتزامن مع محاولات القِس الأمريكي بالولاية "چاي رينيك" لمُساعدتهم، وتوفير المُسكن والطعام والأمان لهم، وسط الإغراءات التي تحوطهم مع ارتفاع معدل الجريمة، وذوبان فرصهم في تحقيق أحلامهم، الوثائقي القوي عالج أكثر من قضية في ذات الوقت، ولكن تلاشي الحلم الأمريكي وارتفاع مُعدل الجريمة هما السِمتان المُسيطرتان على مسار الفيلم.

- **Freedom Summer (صيف الحرية)**

هذا الفيلم من إخراج "ستانلي نيلسون" عام 2014، يقفز بالمشاهدين للخلف، وتحديداً إلى منتصف الستينيات بولاية "ميسيسبّي" الأمريكية أثناء أزمة الانتخابات، وقضية الحُريات المدنية للأفارقة الأمريكان في الولايات المُتحدة، كما يُركز الفيلم على الأحداث التي كانت بمثابة الشرارة

الأولى، والتي أطلقها حوالي 700 طالبٍ، وأدّت إلى أحداث عنف راح ضحيتها بعض الطلاب السود والبيض؛ مما ساهم في اشتعال الوضع بصورة كبيرة في المدينة.

- **We Live in Public (نحن نعيش في أماكن عامة)**

فيلم من إخراج "أوندي تيمونر" عام 2009، ويَتناول بشكل غير مَسبوق حياة الإنسان في السنوات العشر الأخيرة قبل إنتاج الفيلم، ومدى تأثير الإنترنت على حياة البشر وتَفاصيلها عن طريق اختيار 100 شخص، وعَزلهم تَحت مُراقبة كاميرات الإنترنت، ومَنحهم الخيار لفعل ما يريدون فعله، وبُحرية تامة؛ مما نَتَج عنه عدة حَقائق تتعلق بأسلوب حياة الإنسان، وأفعاله غير السوية نفسياً، والتي ارتبطت بشكل كبير بالجوانب السلبية للإنترنت.

- **The Pirate Bay Away from Keyboard (خليج القراصنة بعيداً عن الكيبورد)**

من إنتاج عام 2013، ومن إخراج "سيمون كلوس"، ويتناول هذا الوثائقي موقع القرصنة الإلكترونية الشهير "The Pirates Bay" وكل ما يدور في أروقة القرصنة الإلكترونية، وحول صناعة الإعلام المرئي، وحقوق الملكية الفكرية، وكيف سيطر ثلاثة أشخاص فقط على المُحتوى السينمائي، وأخضعوا قلعة صناعة السينما في العالم "هوليوود"، وتسببوا في خسائر فادحة باسم الحريات، ومفهومها النفعي لديهم.

- **Evolution of a Criminal (ظهور الجريمة)**

عام 1997، وفي عمر السادسة عشرة، أنهى الصبي "داريوس كلارك مونرو" يومه الدراسي، وذهب بصحبة رفقائه لسرقة أحد البنوك القريبة من مُدرسته، ثم عاد مُحمّلاً بمبلغ 140 ألف دولار، ليتم القبض عليه بعد ذلك، ويُحكم عليه بالسجن لمدة عشر سنوات، ومن ثم خرج الصبي من السجن رجلاً ناضجاً، ليتحول إلى صانع أفلام بارع.

تلك القصة هي قصة مُخرج الفيلم ذاته الذي أخرج للعالم قصته مع الجريمة، والتحول من مُجرم إلى شخص له وجهة نظر ورؤية وعَمل نَال احترام الكَثير مِن المُشاهدين والعَاملين بصناعة السينما.

- **The Square (الساحة)**

الفيلم من إخراج المصرية «چيهان نجيم»، إنتاج عام 2013، وقد وصل للقائمة القصيرة للأوسكار في فئة أفضل وثائقي طويل، وفاز بعدة جوائز من مهرجانات عالمية، وتناول خطوة بخطوة الثورة المصرية التي انطلقت شرارتها في 25 يناير 2011، وتشابك العلاقة بين طوائف الشعب المصري، والمواقف المُتباينة لكل من: المجلس العسكري المصري، وجماعة الإخوان المسلمين، والثوار المُستقلين إبَّان الثورة وبعدها.

- **Concerning Violence (ما يرتبط بالعنف)**

إنَّه واحد من أهم الوثائقيات التي أنتجت حديثاً، يتناول قضية الاستعمار الأوروبي للقارة السمراء، أخرجه السويدي "جوران أولسون" عام 2013، وعُرِضَ رسمياً في العالم التالي، وقد تناول الفيلم فصولاً من تاريخ المستعمرات الأفريقية، والمحاولات المُستميتة لسكان تلك المستعمرات للمقاومة والتحرر.

الجدير بالذكر أنَّ مخرج الفيلم ومؤلفه عالجا في الفيلم قضية الاستعمار الأوروبي مع الربط ما بين الفصل المأساوي من تاريخ الاستعمار، وبين ما يحدث في العالم الآن من توحش القوة العظمى الوحيدة في العالم الآن، الولايات المُتحدة الأمريكية، ومدى تشابه أهداف الاستراتيجية الخاصة بها، مع تلك التي سبقتها بقرونٍ وعقودٍ.

الخلاصة:

استعرضت هذه الوحدة التعليمية القصص والمضامين التي عالجتها الأفلام الوثائقية والخصائص العامة لهذه القصص وارتباطاتها السياسية والاجتماعية. كما قامت بالتعريف بقوالب سرد وبناء قصص الأفلام الوثائقية. إضافة إلى استعراض المضامين التي عالجتها الأفلام الوثائقية في المراحل التاريخية المختلفة على مدار أكثر من مئة عام من تاريخ السينما. حيث تم شرح أهمية الفيلم الوثائقي السياسي، والأدوار التي يلعبها بالاستناد إلى الأهداف التي يسعى لتحقيقها.

التمارين:

اختر الإجابة الصحيحة:

السؤال الأول: تستخدم الأفلام السياسية:

A. لرصد التغيرات في الواقع السياسي والاجتماعي
B. لبناء وعي سياسي
C. للتأثير في الأوضاع السياسية
D. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة: D. كل ما سبق صحيح

السؤال الثاني: فقدت سينما الواقع ثوريتها في خمسينيات القرن العشرين

A. صح
B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B. خطأ

السؤال الثالث: جوهر السينما الوثائقية هو:

A. الموضوع ذاته
B. الشخصيات بأبعادها الإنسانية المختلفة
C. معايشة الحياة اليومية
D. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة: D. كل ما سبق صحيح

الوحدة التعليمية السابعة

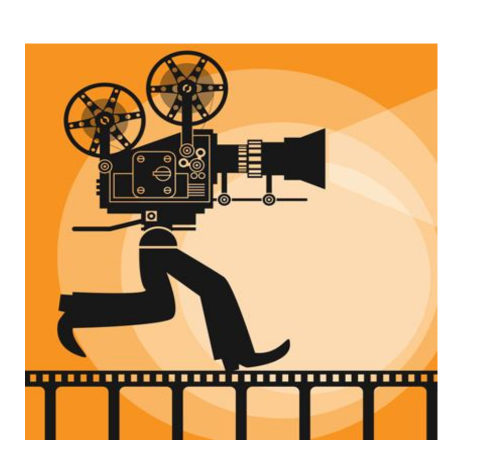
وظائف الأفلام الوثائقية وعلاقتها بأنواع سينمائية وإعلامية مشابهة

الأهداف التعليمية:

بعد دراسة هذه الوحدة التعليمية يجب على الطالب أن يكون قادراً على:

1. إعطاء الطالب لمحة موسعة عن أهم الوظائف والأدوار التي تقوم بها الأفلام الوثائقية، والبرامج التسجيلية في التعليم والتدريب، والتوثيق والتأريخ، والكشف والتقصي ... الخ.
2. تمكين الطالب من امتلاك معلومات حول أهم الأنواع السينمائية والتلفزيونية التي تشترك مع الفيلم الوثائقي في بعض سماته، وأساليبه الفنية، وأدواته، وأهدافه، ومنافذ عرضه، وجمهوره المستهدف، وإن كانت تفترق عنه في سمات جوهرية أخرى.
3. منح الطالب فرصة فهم الدور الكبير للتلفزيون وتقنياته في تنامي حركة الانتاج الوثائقي التسجيلي، باعتبار أن أدواته تملك نفس القدرات التعبيرية التي تمتلكها الكاميرا السينمائية، ولكن بتكلفة مالية أقل بكثير.

أولاً: مقدمة



المتتبع الجاد لتاريخ السينما، غالباً ما سيلحظ تداخل الفكري مع الفني في الأفلام السينمائية (خاصة الوثائقية) بشكل متعمد أو غير متعمد، ولكن في بعض الاحيان، فان كل منهما يبدو منفصلاً عن الآخر، وفي الواقع، وبالنسبة للعديد من صانعي الأفلام ذوي الميول السياسية، فإن أفلامهم تهدف الى إظهار كيف تتشابك الايديولوجية والسياسة مع حياة الناس، وكيف تؤثر على أسلوب حياتهم، لكن صناع أفلام أخرين يرفضون هذا الربط ولا يقبلونه، ويعتبرونه وجهة نظرة مسبقة من الواقع.

وعامة، الفيلم الوثائقي نوع من الأفلام يحتوي على تعهد للمشاهد بأن ما سوف يراه ويسمعه هو عن شيء حقيقي وصادق، متاح ويسير فهمه، باعتباره جزء من الخبرة الحياتية للمشاهد.

غير أن ذلك ليس سهلاً كما يبدو للوهلة الأولى، لأن المخرج لا بد أن يستخدم مجموعة كبيرة من أساليب التعبير من أجل تأكيد هذا الزعم، إلا أنه ومع تطور الفيلم الوثائقي، تطورت أيضاً المعايير والعادات والتقاليد والقوالب الشائعة المتعلقة بكيفية تنفيذ المخرجين لأعمالهم، وجعلها مدركة من قبل الجمهور، بالشكل الذي يسمح لها تأدية وظائفها، وهي وظائف كثيرة ومتنوعة، ومرتبطة بأفكار وتوجهات وأجندات الجهات المنتجة للأفلام الوثائقية، أو الجهات التي تمثلها الجهات المنتجة.

ثانياً: وظائف الأفلام الوثائقية

الفيلم الوثائقي هو فيلم يستهدف أساساً، القيام بواحدة من الوظائف التالية:

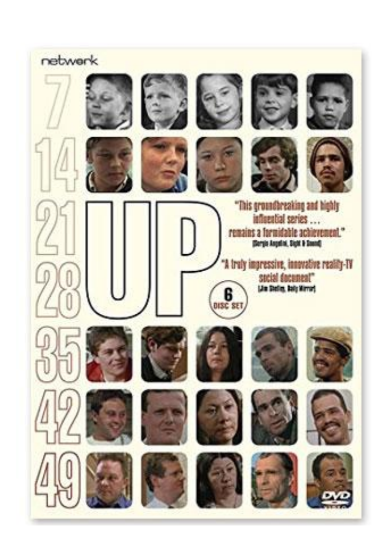
تقديم المعلومات:



وهي وظيفة لطالما كانت بمثابة "صورة ذهنية" عن الأفلام الوثائقية، باعتبارها أفلام تقدم معارف ومعلومات يمكن لها أن تكون مفيدة للمتفرج ومؤثرة فيه، أي أنها أفلام ذات رسالة، وأفكارها انعكاس لكل مجالات المعرفة الإنسانية، باعتبارها تستمد مادتها من الوقائع الحياتية، والواقع هو الموضوع الرئيسي الذى تنطلق منه، لعرض حقائق قد تكون علمية أو تاريخية أو سياسية أو اقتصادية وكذلك اجتماعية وتقاليدية، ملتزمة في عرضها، مصداقية عالية تتجلى فيها الأمانة العلمية والصدق والشفافية.

هذا، ويعتبر هذا النوع من الأفلام الوثائقية مؤثراً من الناحية الاجتماعية، وقوياً من الناحية الجمالية، وكان أيضاً ثمرة للتجارب المبكرة لصناع الأفلام الوثائقية ومن مناهج وتقاليد السينمائيين الرواد، وهو أيضاً محط للكثير من آمال المشاهدين في الموضوعية والجدية في الفيلم الوثائقي، والسبب وراء اندهاش الكثيرين من التنوع الشديد في الأعمال التي قُدمت خلال التاريخ القصير للفيلم الوثائقي.

التوثيق والتأريخ (جوهر الفيلم الوثائقي):

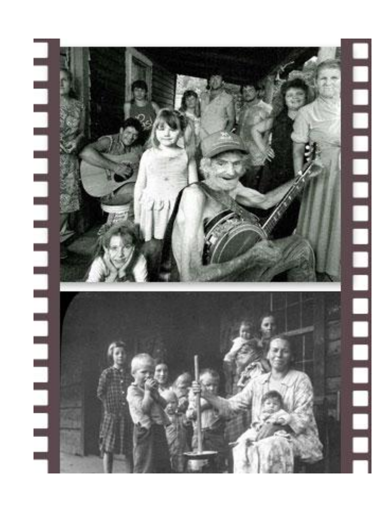


وهي واحدة من المهام الأرشيفية التي يواجه فيها الفيلم الوثائقي، تحديات كبرى وجادة؛ حيث يعرض فيها على المشاهدين حقائق فكرية وسمعية ومرئية عن موضوعات أو أشخاص أو أحداث أو قضايا أو ظواهر أو وقائع آنية أو تاريخية واقعية، يتحول فيها الفيلم إلى "أثر" أو دليل أو قرينة على وجود، أو حدوث، أو كينونة، أو فعل.

ولعل تجربة المصور "روبرت درو" من مجلة (لايف) وفريقه في عام ١٩٥٩ على شبكة إيه بي سي، خير الأمثلة على هذا النوع من الأفلام، حيث صاغوا أسلوباً مختلفاً (في ذلك الوقت) في تقديم أفلام الرصد الوثائقية، فمن خلال استخدام معدات أخف وزناً وأكثر قابلية للنقل، ووعدوا المشاهدين بتجربة وتوثيق كل شيء على الطبيعة، مما مهد لظهور تأثيرات سينما الواقع في الأفلام الشئون العامة الوثائقية التليفزيونية دون الإطاحة بالمنهج القائم على السرد.

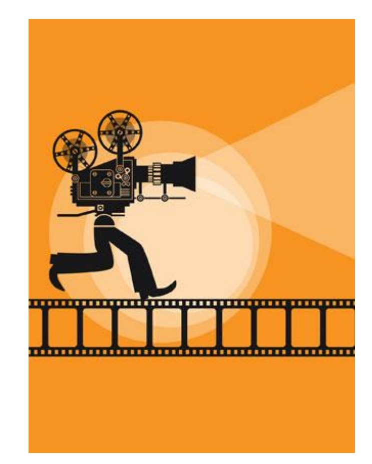
كما شكلت الأفلام التي اهتمت بتوثيق حياة الناس في مواقع عملهم وسكنهم جوهر هذا النوع الفيلمي، مثل سلسلة أفلام "سفن آب" الذي جرى فيها تتبع أطفال من أوضاع اجتماعية اقتصادية مختلفة في نفس الفصل الدراسي على فترات مدتها سبع سنوات على مدار حياتهم، بالاعتماد على الملاحظة وتجربة الاهتمام بالعامة، والعناصر المميزة لسينما الواقع، من سرد، ومقابلات شخصية، وغير ذلك من أدوات، وإن تعرضت بعض هذه الأفلام لنقد شديد.

ففي منطقة "أبالاتشيا" الريفية، التي كانت محط تركيز العديد من الوثائقيات التليفزيونية التي تتناول الفقر وعدم المساواة، استاء كثيرون من سكان تلك المنطقة من الأفلام التي صورت عن حياتهم، واعتقدوا أن قيمهم الثقافية قد قُلل من شأنها، كما أنه قد تحويلهم إلى نماذج للفقر المدقع المعيق.



ويواجه مخرجو الأفلام الوثائقية الذين يروون التاريخ من خلال فيلم، جميع التحديات التي يواجهها نظراؤهم من المخرجين، فهم يواجهون مشكلات المؤرخين في الحصول على البيانات، وغالباً ما يلجئون إلى تمثيل الأحداث التي لا يوجد أفلام لها، وأحياناً يلجئون أيضاً إلى تمثيل الأحداث باستخدام مادة لم تكن معدة كسجل تاريخي، فيلجئون إلى الصور الفوتوغرافية، واللوحات، والأشياء التمثيلية، وصور لوثائق مهمة، وإعادة التجسيد، وتصوير خبراء مشاهير أمام الكاميرا للاستعاضة بهم عن الصور، كما يسجلون موسيقى تستحضر العصر، ويبحثون عن مطربين لغناء أغنيات العصر، ويدمجون مؤثرات صوتية لتعزيز إحساس المشاهد بأن ما يعرض

أمامه هو لحظة حقيقية من الماضي، وهم يعانون إشكالية تحديد الكم المناسب من إعادة التجسيد وكيف يمكن تنفيذه، في ضوء افتقادهم للخبرة.



إذ عادة ما يصل مخرجو الأفلام الوثائقية إلى قطاع أكبر بكثير من الناس بأعمالهم مقارنة بالمؤرخين الأكاديميين، لكن المخرجين نادراً ما يكون لديهم مؤهلات المؤرخين، بل إن المخرجين غالباً ما يتجنبون استشارة مجموعة من الخبراء؛ لتمسك المؤرخين بالدقة في تسلسل الأحداث التاريخية، ومناقشة تأويلات متعددة، والحاجة لإقحام شخصيات ثانوية أو حقائق دقيقة، وهو ما يخالف هوى المخرجين، ويفسد وضوح القصة المصورة لقطاع عريض من الجماهير.

التعريف والتعليم:



معظم الأفلام الوثائقية تحمل جانباً من المعلومات التعليمية عن الأشياء التي لا يعرفها المشاهدون معرفة جيدة، ولكنها بعضها يكون ذو صبغة تعليمية بحتة، تتلخص مهمته في تقديم وشرح وتفسير واقعة من الوقائع الانسانية، أو ظاهرة طبيعية أو علمية أو حتى سياسية أو فنية أو ثقافية أو اقتصادية، بشكل منهجي مدروس، يتيح للمتلقين تمثل المعلومة بفهم وسلاسة.

وتعتمد مثل هذه الأفلام الوثائقية عادة منهجاً استقصائياً أو موجهاً نحو ليس فقط شرح واستعراض المعلومات، وإنما أيضاً معالجة المشكلات، كما تبرز عرضاً جاداً مصحوباً بسرد، وأحيانًا بمذيع أو معلق، وتستعين بمشاهد مصورة، أو رسوم، أو خرائط، أو جداول خلفية أو القطع المتبادل (تناوب عرض المشاهد لأحداث أو رسوم تقع في آنٍ واحد)، وتركز على الأفراد الممثلين للموضوع، وهم يقدمون أمثلة أو شرحاً توضيحياً له، وهذه الأفلام الوثائقية تتعهد بتقديم رؤية موثوقة تتسم في الغالب بطابع اجتماعي علمي لإحدى القضايا، بحيث تتحدث كصحفيين محترفين نيابة عن جمهور مهتم أو متأثر بالمشكلة أو القضية.

التقصي والتحري:

تسعى بعض الأفلام الوثائقية لتصدي لمهمة البحث والتقصي والتحري والاستقصاء عبر الغوص في التفاصيل، في قصص بعض الأخبار، أو الأفراد، أو الأحداث المهمة، أو الوقائع، أو الجرائم، أو الظواهر السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية، وذلك بغية كشف ملابساتها، أو حقائق عنها، كانت مغيبة أو محجوبة، عفواً أو عمداً.

حيث لطالما كانت أفلام الشئون العامة الوثائقية تجذب غالباً اهتماماً هائلاً، أولاً: بدافع الفضول الإنساني، وثانياً: بسبب أهمية الموضوعات المطروحة.

1. لاقى الفيلم المرعب من إنتاج شبكة سي بي إس عن "سياسة الولايات المتحدة العسكرية النووية الأمريكية" عام 1980، اهتماماً كبيراً، وحظي بمشاهدة واسعة في أوروبا، وربما يكون قد أثار الحكومات الأوروبية ضد الخطط العسكرية الأمريكية.
2. لعب عمل المخرج البريطاني "أدريان كويل" للتليفزيون التجاري البريطاني عن تدمير الغابات البرازيلية المطيرة "عقد من الدمار" عام 1990، دوراً في تحريك حملة من قبل المنظمات غير الحكومية لإصلاح السياسات البيئية للبنك الدولي.
3. كما أثار أيضاً فيلم للمخرج "آدم كرتيس" من إنتاج شبكة بي بي سي عام 2004، بعنوان "قوة الكوابيس"، ضجة عالمية، لِمَا ذهب إليه ودلل عليه، من أن ظهور المسلمين الأصوليين كان مدعوماً من متطرفين من المحافظين الجدد في الولايات المتحدة.
4. أما فيلم "بيع البنتاجون" في عام ١٩٧٤ للمخرج "بيتر ديفيز"، فقد كان توثيقاً حاداً وموحشاً لما كان "ديفيز" يعتقد أنه خيانة للمعتقدات، والمُثل الأمريكية الأساسية في حرب فيتنام، وفي حين أن الفيلم الذي أنتجته محطة سي بي إس "قلوب وعقول" عن نفس الحرب، كان تعبيراً عن الحزن والغضب، فإن فيلم "بيع البنتاجون" كان توثيقاً عنيفاً وكئيباً، وانتقاداً حاداً للقيادة السياسية والعسكرية الامريكية التي ورطت الشعب الامريكي (على حد تعبير الفيلم) في حرب غير مبررة، وغير اخلاقية.
5. قبل ذلك عام 1968، عرضت شبكة سي بي إس، فيلمها الفاجع "فيتنام في عيون مورلي سيفر"، الذي كسر الصمت المتواطئ عليه بين الساسة وبعض الشبكات الإعلامية، وقد تضمن الفيلم مشاهد غير مصحوبة بتعليق، ولكنها بشعة، تعرض حرباً

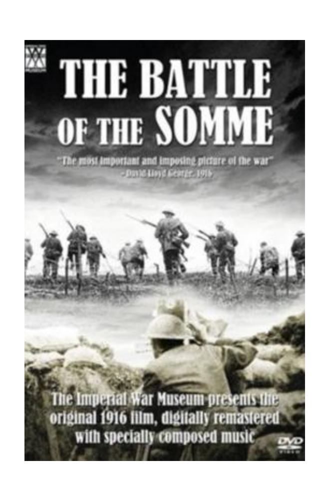
مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي جسدتها ودافعت عن ضرورتها وحتميتها الحكومة، ويبدو أن هذا الفيلم قد فتح المجال، أمام عشرات الأفلام الوثائقية والروائية التي تناولت نفس الموضوع، مع تنامي الاحتجاجات ومناهضة الرأي العام للحرب، حيث كان المخرجون المستقلون يقدمون أعمالاً مختلفة تماماً عن تلك التي تعرض في شبكات التلفزة العامة.

6. قد استخدم المخرجون الناشطون المناهضون للحرب تقنيات مواكبة الواقع للرد على تحيزات وسائل الإعلام المرئية، وقوالبها التضليلية، التي كانت تستخدم الكثير من مشاهد القطع المتبادل والمواد الرمزية، ومع تسارع الإيقاع، شرعت في استخدام مشاهد المقابلات الشخصية كعناصر قصصية، وذلك بقص تعليقات وإقحامها في الخط الدرامي، وكان الصوت هو العنصر الأكبر؛ إذ كان السرد والموسيقى التصويرية يقودان المعنى.

ولعل فيلم "أغنية الجلد الأصفر الحزينة" للمخرج" لمايكل روبو" عام 1969، أهم الأفلام التي عارضت النظرة المؤسساتية للحرب، كما كان "إميل دي أنطونيو" قد صاغ عام، 1968 قصة تحليلية لحرب فيتنام، بين فيها حقيقة أنها استمرار للسياسة الإمبريالية للولايات المتحدة الامريكية.

الترويج والدعاية:

وهي مهمة ذات طابع ايديولوجي شكلت السمة المميزة، والعمود الفقري لمعظم أفلام المرحلة السوفيتية في روسيا، وألمانيا النازية، والبلدان العربية، وتستهدف تشكيل اتجاهات المشاهدين، وصناعة رأي عام ايجابي (مؤيد) حول نظام، أو فكر، أو حزب، أو مجموعة، أو عقيدة، أو موضوع ما،



هذا مع العلم أن مصطلح "الدعاية" غالباً ما يشير ضمناً إلى الحكومات، رغم أنه يمكن لأي شخص صاحب ايديولوجيا أن يقوم بذلك، إلا أن الأفلام الوثائقية دائما تمثل قيمة للحكومات تحديداً بسبب دقة تجسيدها للواقع، وادعاءاتها بالمصداقية.

ولكن إذا كان الفيلم الوثائقي يتعهد بأن يعرض للمشاهدين تجسيداً صادقاً للواقع، فهل يستطيع مخرج أمين أن ينتج فيلماً دعائياً ويسميه فيلماً وثائقياً؟ والحقيقة إن كثيراً من المخرجين يعتبرون أن إبرام عقد مع الحكومة بمنزلة تدمير لحياتهم المهنية، ويضعون استقلاليتهم في العمل فوق الإملاءات والرقابة الحكومية، إلا في الحالات التي تماهت فيها رؤى هؤلاء المخرجين مع رؤى الحكومات على خلفية عقائدية أو ايديولوجية.

هذا وقد استعانت الحكومات بالأفلام الوثائقية للتأثير على الرأي العام منذ نشأة الفيلم، وخلال الحرب العالمية الأولى، استخدمت مفهوم "الحرب الشاملة" مع انتقال الصراع إلى أكثر من دولة، وذلك لتحفيز قواتها، وتعبئة المدنيين، وإقناع الآخرين بقوتها.

ومن الأمثلة المعروفة لذلك الفيلم البريطاني "معركة سوم" عام 1916، والذي دفع الجماهير البريطانية لملء دور العرض لعرضه مشاهد من المعركة الحقيقية.

التسويق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي:

وهي الوظيفة التي تستهدف إقناع المشاهدين بوجهة نظر أو شخص أو قضية أو مشروع أو مؤسس ما، وتروج لقناعات الشخص أو أصحاب القضية أو المشروع أو المؤسسة، وليس لقناعات صانع الفيلم، مع أن بعض المخرجين قد يكونون من الداعمين للقضايا التي يروجون لها دعماً تاماً، وقد يكونون من غير الداعمين، ويقومون بصنع هذه الأفلام باعتبارها مجرد عمل موكل إليهم.



لكن هل الأفلام الوثائقية التسويقية فعالة؟

خلص الباحث "نيكولاس ريفز"، معتمداً على الأدبيات الثرية عن تأثيرات الإعلام، إلى أن هذه الأفلام، شأنها شأن الجهود الدعائية للحكومات عموماً، نجحت حيث استطاعت تعزيز المعتقدات، ورغم أن هذه الأفلام لم يكن لها فاعلية كبيرة قط في تغيير الرأي العام، والادعاءات الخاصة بقدرة أي عمل تسويقي على تسميم عقول المشاهدين أو السيطرة عليها، مبالغ فيها عموماً، علاوة على ذلك، فإن كل فيلم وثائقي يشكل جزءاً من صورة أكبر للإقناع ووضع الأهداف الخفية، مما يخلق توقعات ويعيد تدريجياً رسم الخرائط الذهنية لما هو طبيعي، وعامة من الصعب التحكم في عقولهم عبر الأفلام، ولكن يمكن للفيلم أن يدعوهم لملاحظة واقع قائم.

ومن الممكن أن تكون نتائج الفيلم التسويقي مختلفة كثيراً عن المتوقع، كما تبيَّن من إعادة استخدام فيلم "ريفينشتال"؛ فقد قدم مخرج هوليوود الأمريكي "جون هيوستون" فيلم "معركة سان بيترو"، خلال فترة الحرب للقوات المسلحة الأمريكية، وهو فيلم كان هدفه توعية الأمريكيين بالحاجة إلى خوض المعركة التي خلَّفت خسائر بالغة في الأرواح في إيطاليا، ونظراً لاعتماده البالغ على الصور، قررت الحكومة عدم استخدام فيلمه خلال الحرب خوفاً من بث الرعب بين الجماهير، وإن كانت قد ألغت قرارها ذاك بعد انتهاء الحرب، وقد استخدمه الناشطون المناهضون للحرب وغيرهم(بصوره الفريدة للمعركة) لإظهار التكلفة البشرية الباهظة للحرب.

ثالثاً: علاقة الأفلام الوثائقية بأنواع إعلامية وسينمائية مشابهة

مر مسار الأفلام الوثائقية بتحولات مهمة في ما يتعلق بعلاقتها وأدواتها ووسائل عرضها في تعاملها مع الواقع، مما ساهم في ظهور أنواع فلمية وبرامجية متعددة للوثائقيات، تربط بينها مشتركات واضحة كما حددها رائد السينما الوثائقية "جون جريرسون" وهي:

المستوى الاول:

وهو مستوى ادنى ويشمل الجرائد والمجلات السينمائية والأفلام التعليمية والعلمية، ويضاف لها البرامج ذات الطابع الإخباري بأشكالها المتعددة، وهي تفتقر الى البناء الدرامي وتعتمد على

الوصف والعرض والاستطراد، حيث يستند فيها السرد الفلمي (موضوعي وذاتي) على آلة التصوير التي تشكل الاداة الرئيسية في السرد.

المستوى الثاني:

وهو مستوى أعلى يُطلق عليه الأفلام الوثائقية، ويقدم خلقاً فنياً يمكن أن يبلغ مراحل الفن العليا وإبراز المغزى الذي ينطوي عليه خلق هذه الاشياء، والسرد في الفلم الوثائقي يعتمد على النقل المباشر ومتابعة الفعل في فضاء المكان، وهذا ما يجعله حريصاً على اعتماد الحاضر في نقل الاحداث إضافة إلى الغور في ارتدادات ذاتية قد تمثل وجهة نظر صانع العمل أكثر من الشخصيات المشاركة في الفيلم، كما يشكل المونتاج جوهر هذا المستوى، كونه يؤكد التأثير الجمالي للأفلام، ويخرجها من حدود المنفعة المباشرة.

رابعاً: الأنواع الفلمية والبرامجية التي تصنف ضمن المستوى الأول

أفلام وبرامج الشئون العامة:

وهي مجموعة برامج تليفزيونية تناقش قضايا مثل الفقر، وبرامج الدعم الحكومي، والفساد المؤسسي، والرعاية الصحية، وتقييم المسؤوليات المناطة بالأفراد والمؤسسات، والحقائق خلف واجهات الأحداث العامة، وغير ذلك من برامج الخدمة العامة.

بين منتصف الخمسينيات إلى منتصف الثمانينيات:

كانت الفترة ما بين منتصف الخمسينيات إلى منتصف الثمانينيات هي أوج ازدهار أفلام الشئون العامة الوثائقية التليفزيونية، مع تنامي مكانة التلفزيون كوسيلة إعلامية شعبية.

وقد تطورت أفلام الشئون العامة الوثائقية كنسخة أكثر نضجاً ورصانة من الأخبار؛ وأصبحت بمثابة نوع من المقال التحليلي لعناوين الأخبار، تقوم بمهمة التفسير، وتقديم المعلومات الأساسية، والفهم، في وقت يتعذر فيه الفهم أمام التواتر المتسارع للأخبار، وكان الرجال والنساء

الذين ينتجون هذه الأفلام الوثائقية، يعتبرون أنفسهم صحفيين، بل صحفيين استقصائيين في الغالب، كما كانوا يؤمنون بدور الصحافة كسلطة رابعة؛ رقيب على السلطة.

والواقع أن ظهور التليفزيون في الخمسينيات قاد إلى تغير حاد في الفرص والتحديات الماثلة أمام المخرجين الوثائقيين؛ فقد كانت الأفلام الوثائقية الأولى تنفَّذ على يد مخرجين.

بداية خمسينيات القرن العشرين:

أما الآن (أي بداية من خمسينيات القرن العشرين)، فالناس باتوا أكثر ارتباطاُ بالتليفزيون من السينما والإذاعة والصحافة المقروءة، مما دفع وسائل إعلامية شهيرة (في الخمسينيات) لاستغلال هذه الجماهيرية المتزايدة للتلفزيون، ورغبة أيضاً في الحصول على المزيد منها، ومن الحظوة لدى السلطة بحكم القدرة على التأثير في الناس، لإطلاق برامج تهتم بالشأن العام، ذات طبيعة توثيقية، ترتكز إلى الاستقصاء، والبحث، والتنقيب، وعدوانية وحضور (كاريزما) المذيع، كأدوات أساسية لصياغة العرض، وكان أشهرها وقتذاك قناة بي بي سي، التي أطلقت برنامجي "بانوراما الذي لا يزال مستمراً حتى الآن 1959، وبرنامج تحقيق خاص 1952 "، كما أطلقت قناة سي بي إس الامريكية برنامجي "تقارير 1959.

ومن ثم تحول هذا النوع من البرامج إلى ركن رئيس في معظم تلفزيونات العالم، يُنتج في حلقات مسلسلة عبر قنوات إخبارية وحتى عامة ولكن بنسبة أقل، وكانت (وما تزال) مثل هذه الأفلام والبرامج الوثائقية التي تتناول الشئون العامة، تؤكد ضمناً أن الموضوعات التي تغطيها هي أهم موضوعات الساعة.

في السبعينيات والثمانينيات:

في السبعينيات والثمانينيات هجرت الشبكات الأمريكية البرامج المسلسلة واتجهت إلى البرامج ذات الحلقات المنفصلة، وفي بعض الأحيان كانت تعهد بها إلى مخرجين مستقلين، تراوحوا من "ديفيد ولبر" ذي المنهج الهوليوودي البحت، وحتى المخرج المستقل "جون ألبرت"، كما شهدت السبعينيات أيضاً ظهور برامج المجلات الإخبارية، مثل برنامج "٦٠ دقيقة" الذي ما زال يعرض حتى الآن ويلاقي نجاحاً كبيراً.

وساهمت هذه البرامج عالية التنظيم في الحد من أفلام الشئون العامة والوثائقية التليفزيونية، واعتمدت في نفس الوقت على سمعتها.

في التسعينيات:

بحلول التسعينيات أصبحت أفلام الشئون نادرة الوجود في التلفزيون، ولكن بدأ المنتجون أيضاً في البحث عن طرق لتقديم أعمال ذات قيمة بميزانيات أقل بكثير وبنماذج مختلفة، ونفذ صحفيون خبراء مثل "بيل مويرز، وروجر وايزبرج، وهيدريك سميث، وألفين بيرلموتر"، أعمالاً تميزت بالبحث المكثف والاحترافية العالية عن موضوعات كبرى مثل التعليم، وتطوير المناطق السكنية، وحتى الموت والاحتضار. وقد كانت الصحافة الاستقصائية عن الموضوعات السياسية المهمة فيذلك الوقت أكثر إثارة للجدل وأصعب في تمويلها.

وإذا ما تطرقنا إلى ما يميز نمط الأعمال الوثائقية هذه، فإن اشتمالها على الاصطناع والسرد ومذيع معروف وجدير بالثقة يطرح قضية محل اهتمام للتقصي والفهم، يظل نموذجاً ثابتاً، ولا يزال هذا اختياراً تلقائياً في الصحافة الإذاعية في جميع أنحاء العالم، وغالباً ما يُحاكَى أيضاً في الأعمال التي تنتجها المؤسسات غير الربحية التي تناضل من أجل الشرعية والموثوقية في أي موضوع.

أفلام الدعاية الحكومية:

على الطرف الآخر من ادعاءات أفلام الشئون العامة الوثائقية، التي تعتمد في موثوقيتها وتأثيرها على الخبرة الصحفية، تقف الدعاية الحكومية؛ ذلك المصدر المهم من مصادر التمويل والتدريب للمخرجين الوثائقيين في العالم، والمصدر أيضاً لتأثير قوي على الرأي العام.

وقد وصلت أهمية الوثائقيات الدعائية إلى أوجها في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية واثنائها وبعدها مباشرة، حين كان الفيلم هو الوسيط السمعي المرئي السائد، وفي الوقت نفسه، تتكسب الكثير من شركات إنتاج الأفلام الآن من أعمال وثائقية تدريبية وترويجية للحكومات، على الرغم من اعتبار تلك الأعمال عادية وخالية من الإثارة بوجه عام.

وغالباً ما كان المخرجون في زمن الحرب العالمية الثانية يعتقدون أنهم لا يملكون الحق في إنتاج أفلام دعائية فحسب، بل هو التزام واجب عليهم، فقد كان "جريرسون" يؤمن بأن المفكرين عليهم التزام بالعمل من أجل مجتمع قوي وموحد على أن يظل مفهوماً على حد تعبيره، أن: "الدعاية هي التعليم، فنحن معالجون "من المعالجة" استؤجرنا للقيادة والتوجيه، لذلك نحن نقدم لكل فرد تصوراً حياً للمجتمع الذي يملك".

ولا تزال الدعاية، التي تعرف أيضاً بالمعلومات المضللة، والدبلوماسية العامة، والتواصل الاستراتيجي، تشكل أداة مهمة لدى الحكومات، ولكن لم يعد الفيلم الوثائقي القائم بذاته جزءاً مهماً من حملات العلاقات العامة الموجهة للجمهور العام وعلى الرغم من ذلك ازدهرت مؤسسات الدعاية الحكومية التي أنشئت خلال الحرب في وقت السلم.

وعلى الرغم من أن الأفلام والبرامج الوثائقية لم تعد الوسائل الأساسية للدعاية الحكومية كما أشرت لذلك سابقاً، لا تزال الحكومات تستثمر في السينما والفيديو لغرض مختلف تماماً؛ وهو المراقبة والرصد، وأمكن لهذا النمط واسع الانتشار أن يصبح مادة خام للمخرجين الوثائقيين أيضاً؛ ففي أوروبا الشرقية، وبعد سقوط حائط برلين في عام ١٩٨٩، أصبحت أرشيفات الأشرطة الحكومية، مادة خام للأفلام الوثائقية التي تعيد تمحيص التاريخ، ففي فيلم " السرية" ٢٠٠٢، للمخرج البولندي "بيوتر موراوسكي".

هذا وتلقي الأفلام والبرامج الوثائقية الدعائية الضوء على مشكلات تجسيد الواقع الذي يعد مكوناً أساسياً في الفيلم الوثائقي كشكل فني، فهي تستخدم نفس التقنيات التي تستخدمها الأفلام الوثائقية لأي غرض آخر، وشأنها شأن الأعمال الوثائقية الأخرى، تُعَدُّ بهدف عرض شيء على المشاهد يستطيع التصديق بأنه حقيقي.

ويكمن وجه الاختلاف بين الأفلام والبرامج الوثائقية الدعائية، وغيرها من الأفلام الوثائقية الأخرى في داعميها، الذين يعملون ممثلين للحكومة؛ تلك المؤسسة الاجتماعية التي تسن قواعد المجتمع وتطبقها بشكل أساسي من خلال القوة، وهؤلاء الداعمون يتحكمون في الرسالة، وتلك الاختلافات من شأنها أن تزيد من أهمية الأعمال الوثائقية الدعائية، بما أن تصوير الحقيقة مدعوماً بمثل هذه السلطة الهائلة، كما أن هذه الأفلام تثبت بقوة أنه ما من فيلم وثائقي يشكل نافذة شفافة على

الواقع، وأن المعنى المصاغ وراءه دافع، وتذكّرنا أيضاً بأهمية دراسة كافة ظروف إنتاج (عوامل التأثير على اختلاف أنواعها) أي تعبير ثقافي.

أفلام القضايا:

تثير الأفلام والبرامج الوثائقية، التي ينتجها المناصرون والناشطون من أجل قضايا سياسية، مشكلات مماثلة لما تثيرها أفلام الدعاية الحكومية الوثائقية، ولكنها تعمل في سياق مختلف.

فما الذي يميز فيلماً ينتصر لقضية سياسية مثل أحد أفلام سلسلة ملفات اتحاد الحريات المدنية الأمريكية أو سجلات منظمة "سييرا كلوب" عن فيلم دعائي مثل أعمال فرانك كابرا الحربية وكلاهما نُفذ على يد منتجين لمصلحة منظمات من أجل الترويج لأهداف المنظمة؟ الاختلاف يكمن في طبيعة المنظمات الراعية؛ فالحكومة لها نفوذ وسلطة على مواطنيها، وآلية الإقناع الخاصة بها غالباً ما تكون أداة في يد جهازها الأمني.

وعلى النقيض، نجد أن ترويج منظمات المجتمع المدني لآرائها ومواقفها (مع بعض الاستثناءات مثل الخيانة والفحش) يُنظر إليه في أي مجتمع منفتح باعتباره مساهمة في مجال عام حيوي، وكلما اتسع نشاط مجموعة كبيرة من منظمات المجتمع المدني في التعبير عن مواقفها ومخاطبة جمهور ما للانخراط والمشاركة معها، اعتبر هذا المجتمع سوياً أكثر، بهدف حشد حراك من أجل قضايا أو أهداف معينة.

وغالباً ما يختار المناصرون والناشطون الأفلام والبرامج الوثائقية التلفزيونية لكونها وسيلة منخفضة الميزانية لمقاومة الوضع الراهن كما يُعَبَّر عنه في الإعلام السائد، وقد كانوا يعانون في التعامل مع مسائل الموضوع والشكل في بحثهم عن أكثر الطرق فاعلية للوصول للمشاهدين، وغالباً ما تكون أفلام القضايا مركزة إلى حد بعيد ومعدة بهدف تحفيز المشاهدين لاتخاذ إجراء معين؛ ومثل أفلام الدعاية الحكومية الوثائقية، قد ينفذها بنوايا حسنة أشخاص يتفقون بعمق مع أهداف منظمة ما؛ ومثل أفلام الدعاية أيضاً، تستحق الانتباه من أي شخص يرغب في فهم أساليب الإقناع، ولا شيء بإمكانه أن يقنع أكثر من الواقع.

الأفلام الموجهة (الجرائد السينمائية):

فترة ثلاثينيات القرن العشرين:

خلال فترة ثلاثينيات القرن العشرين المضطربة، حين زعزع الكساد العظيم إيمان الكثيرين بمستقبل الرأسمالية، كان الكثير من الجماعات السياسية اليسارية والكثير من أندية الأفلام المكتظة بشباب من ذوي التوجهات اليسارية الحديثة، ينظرون إلى الفيلم الوثائقي كأداة للتحدي تدعم تغييراً اجتماعياً، بل ثورياً للأوضاع الراهنة، واقتداءً بجريدة "عين السينما" السينمائية، قدموا جرائد سينمائية عارضت الجرائد السينمائية الرائجة التي كانت تُعرض في دور العرض السينمائي، سلسلة من الجرائد السينمائية الموجهة للعمال تجسد الإضرابات والمظاهرات، وقد حظيت بمشاهدة واسعة.

وقد كانت هذه الجرائد تسجيلات بسيطة للأحداث، صورت بعين حملت تعاطفاً وتفهماً لأوضاع العمال وظروفهم الصعبة وقد عرض المخرجون الجرائد السينمائية بعضهم لبعض، وللأعضاء المستجدين، وأمام الجماعات السياسية والمؤتمرات الشعبية السياسية، التي كانت حاضنة وداعمة للمخرجين الوثائقيين، ثم جاءت الحرب العالمية الثانية لتضع نهاية للكثير من التجارب في مجال صناعة الأفلام الموجهة؛ والجرائد السينمائية، التي تحولت إلى جرائد أخبار ودعاية للحرب وعنها، في ظل القمع الشديد الذي تعرضت له نوادي السينما في ذلك الوقت، خاصة في ألمانيا واليابان.

فترة الستينيات:

أما في الستينيات، كانت حركات الحقوق المدنية وحقوق الإنسان، والكفاح ضد الاستعمار، والأسلحة النووية، وسباق التسلح خلال فترة الحرب الباردة، كلها علامات ميَّزت فترة من الاضطراب السياسي، وغياب الرؤية، وكان للطفرات التكنولوجية التي مكَّنت سينما الواقع، وبزوغ فجر عصر الفيديو، مع ظهور أجهزة الفيديو المحمولة في عام ١٩٦٧، دورهما في تحفيز الكثيرين للنظر مرة أخرى للفيلم الوثائقي كأداة داخل الحركات السياسية لدعمها.

وكان المخرجون الناشطون، الذين غالبًا ما كانوا طلاباً أو طلاباً سابقين في مجتمع جامعي، ينظرون إلى أنفسهم باعتبارهم طليعة الحركة الثقافية للتغيير، ومن ثم كوَّنوا جماعات مشتركة كانت تتقاسم العمل والفوائد بالتساوي:

1. في الولايات المتحدة، نشأت جماعات لإنتاج الجرائد السينمائية المخصصة لرفع الوعي بالظلم الاجتماعي بين العمال في نيويورك وسان فرانسيسكو وشيكاغو.
2. في فرنسا، خلال الفترة التي وصلت لذروتها مع الإضراب العام الذي حدث في عام ١٩٦٨، كوَّن المخرج الطليعي "جان لوك جودار" وآخرون جماعة "دزيجا فيرتوف" تيمناً باسم المخرج السوفيتي الشهير، مع الأمل بالسير على هداه، وقد اكتسبت الجماعة شهرة واسعة لكنها لم تستمر طويلاً، وقامت بتجربة مناهج السينما الطليعية، كما كوَّن كريس ماركر وآخرون أيضاً جماعة "إيسكرا" الأكثر راديكالية، التي سميت على اسم جريدة لينين السرية، وركزت أكثر على قضايا العمل، وفي الجماعات البريطانية مثل "لندن فيلم ميكرز ولندن ويمينز فيلم"، كان الأعضاء يناقشون أي الأساليب تتميز بالفاعلية، ونوعية الجماهير التي يجب استهدافها.
3. في جنوب أفريقيا وجميع أنحاء العالم (١٩٧١)، استخدم الناشطون المناهضون للتمييز العنصري فيلم "نهاية الحوار" لحشد الدعم الدولي، ضد نظام الابارتييد (نظام الفصل العنصري)، وقد نُفذ الفيلم على يد مجموعة من المنفيين في لندن، وكان يكشف بأسلوب عنيف عن التباينات الحادة بين الحياة اليومية للأثرياء البيض والحياة اليومية للسود في جنوب أفريقيا، أم في الهند، فقد تعاون المخرج الناشط "آناند باتواردهان" مع المتظاهرين لتوثيق كفاحهم ضد الفساد الحكومي، وهرَّب المشاهد التي صورها وحصل على وظيفة في كندا، وهناك قدم بالتعاون مع المقاومين لحكومة الطوارئ الهندية فيلم "أمواج الثورة" 1975، وعُرض الفيلم عالمياً (ولكن حُظر عرضه في الهند)، واستخدمته المنظمات السياسية لحشد المعارضة للطوارئ.
4. في أمريكا اللاتينية من أدناها إلى أقصاها، عمل صناع الأفلام في مجموعات مستمدين الإلهام من مقاومة الثورة الكوبية للهيمنة الأمريكية، ومن ثم نشأ مفهوم "السينما الثالثة"، وهو مصطلح جاء لوصف السينما النضالية في العالم، واستغل صناع الأفلام في العالم

النامي هذه الفكرة مثلما فعل صناع الأفلام في جميع أنحاء العالم الذين شعروا بأنهم مهمشون أو رأوا أنفسهم تجسيدًا للمضطهدين.

ومن مفهوم "السينما الثالثة" اشتُق مصطلح دول "العالم الثالث"، الذي وظفته الأحزاب السياسية والحركات الثقافية في دول عدم الانحياز للمطالبة بالاستقلال عن نزاع الحرب الباردة بين القوتين العظميين، وقد وعدت برؤية للتغيير السياسي لم تكن مقيدة بالحزب الشيوعي السوفييتي الذي أصبح سيئ السمعة آنذاك، وكان المفكرون والفنانون في جميع أنحاء العالم ينظرون إلى الثقافة باعتبارها ذراعاً لهذه الحركة (أي حركة عدم الانحياز).

5. كانت كوبا، حيث أُممت صناعة السينما بحلول عام ١٩٦٠، مركزاً للإنتاج والدعم للمخرجين المستقلين الذين كانوا يتعرضون للقمع والهجوم في بلادهم (فقد تعاون جوريس إيفينز مع بعض رواد صناعة الأفلام في كوبا في الستينيات)، وأطلق المصور والمخرج الكوبي "سانتياجو ألفاريز" النسخة الكوبية من جرائد عين السينما السينمائية، وقدَّم العديد من الأفلام الوثائقية، لا تعرض ثورة الغضب المتقدة ضد الظلم فحسب، ولكنها تعرض أيضاً الدعم الحماسي للثورة، واستنكاراً واتهاماً للعنصرية في الولايات المتحدة من خلال عرض مجموعة من الصور في المجلات والصحف للصراع العرقي هناك.

فترة السبعينيات:

جمعت أفلام القضايا الموجهة في فترة الستينيات والسبعينيات، شأن نظيرتها في الحقب الأخرى، بين المثالية والبراجماتية، وقد استخدمت جميع المناهج التي أبدعها المخرجون الوثائقيون الأوائل؛ من استراتيجيات الواقعية والواقعية الجديدة في منهج "فلاهرتي"، لكشف حقائق جديدة للمشاهدين.

كما سادت أيضاً التكليفات الاجتماعية " المنسوبة لجريرسون" المشروعات الفنية، ولكنها في تلك الفترة صارت في خدمة الإطاحة بالأنظمة وليس الحفاظ على الدولة، وكانت تحديات الشكل الضخمة "لفيرتوف" أساساً لتجارب "جودار"، وأظهرت الأفلام الوثائقية الكوبية تأثير المخرجين السوفييتيين، ودخل أنصار القضايا السياسية في جدال عنيف بشأن اختياراتهم للشكل، واستغلوا أيضاً الابتكارات الجديدة التي يمكنها أن تجعل أعمالهم أكثر حيوية، وسرعان ما أُدخلت أجهزة وتقنيات سينما الواقع، غير أن البراجماتية كان لها السيادة؛ على سبيل المثال، لو دعت الحاجة لاستخدام السرد في فيلم وثائقي ينتمي لسينما الواقع لتوصيل الفكرة، كان السرد يستخدم، كما

انتشر نموذج الفيلم الفيلم الراديكالي في صناعة الأفلام "السينما الثالثة" أو "الموجَّه" على نحو كبير، ولا يزال يعاود الظهور على السطح في أوقات الأزمات والفرص.

فترة بداية القرن الحادي والعشرين:

في بداية القرن الحادي والعشرين، وبعد الانهيار المالي العالمي، ظهرت الجماعات السينمائية على السطح كوسائل للتعبئة السياسية، لتقدم أفلاماً مع الجماعات السياسية والعمالية، كما انبثقت العديد من المؤسسات من رحم صناعة الأفلام النضالية؛ التي تركز على الأعمال المهمة اجتماعياً، وكلها مؤسسات وريثة لحركة صناعة الأفلام الموجهة التي ظهرت في الستينيات، وقد استمرت المؤسسات التي بدأت في عرض أصوات العامة مثل المؤسستين الأمريكيتين "أبالشوب"، و"دي سي تي في" التي تولت تدريب أجيال جديدة من صناع الأفلام والمحليين، كما ظهرت مراكز الاتصال بالقنوات المشفرة، وهي ظاهرة أمريكية من القنوات المشفرة مخصصة لبث الأفلام التي يقدمها الجمهور المحلي وتُقدَّم له، والتي نشأت من رحم الحركة النضالية الإعلامية في تلك الحقبة، وقد كان المخرج الأمريكي "جورج ستوني"، الذي تعلم الكثير من عمله في الأعوام من ١٩٦٨ إلى ١٩٧٠ مع برنامج تحدي التغيير الكندي، قائداً للحركة.

أفلام الذكريات والتاريخ:

مع تنامي أرشيفات الأفلام والفيديو المنزلية وظهور كاميرات فيديو أكثر بساطة، قدَّمت أفلام الذكريات أو الأفلام الشخصية إسهامات مهمة للفيلم الوثائقي والتسجيلي التاريخي؛ ففي مثل هذه الأعمال، يُكشف عن الأمور الشخصية والخاصة، وأحيانًا ما توضع في مقارنة مع السجل الرسمي أو العام.

ويستخدم المخرجون مجموعة متنوعة من التقنيات والأساليب لتجسيد الذكرى، مثل "علامات الغياب" وهي عبارة مجازية، وفقاً للمخرج "ديفيد ماكدوجال"، تتجسد عبر وضع صور لخسائر، أو أشياء مهجورة، أو صورة فوتوغرافية تحتاج إلى تفسير في قلب الفيلم وقلب المشكلة التي ستُحل من خلال الذكرى؛ على سبيل المثال، استخدم صناع الأفلام الشخصية أيضاً مقاربة ساخرة أو تأملية للأشياء أو الصور المألوفة، مما يفرض إعادة تحليلها: الملصقات، والصور البيضاء، ونص يثير الخوف أو يطرح أسئلة، والتكرار.

وقد ساهمت الأفلام الشخصية في تطور حركات الهوية الثقافية في جميع أنحاء العالم في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين؛ فقد أفرزت التغيرات السياسية والعولمة الاقتصادية، حركات الآسيويين الجنوبيين، والآسيويين الجنوبيين الشرقيين، والأفارقة، وهي حركات جديدة منفية خارج دولها ومشتتة وضخمة، كما بدأت هذه الثقافات المشتتة الواعية لذاتها في الظهور والبحث عن التعبير الذاتي في الأفلام بدعم من المؤسسات التي تشجع هذا التعبير.

ففي بريطانيا تضافرت احتجاجات المخرجين المستقلين، ومطالب الأقليات العرقية في أعقاب أعمال الشغب، لإطلاق تليفزيون القناة الرابعة الجديدة الخاصة (وإن كانت قد مولت بعائدات حكومية) في تكوين ورش العمل الخاصة لتشجيع ورعاية الأفلام التي تصنعها الأقليات، وكان من ضمن النتائج الناجحة ما يسمى بورش عمل الأفلام السوداء، من بينها ورشة "سانكوفا" التي يعد "إيزاك جولين" واحداً من أشهر مخرجيها، وورشة "بلاك أوديو كوليكتيف"، وقد أثارت هذه الورش مجادلات سياسية ضخمة ومثمرة عن التجسيد الذاتي للأقليات المتعددة ودور النساء.

وقد دفع نمو الأفلام الوثائقية الشخصية الباحثين والدارسين إلى استكشاف علاقة الذكرى بالحقيقة، فتذهب الباحثة "ليندا ويليامز" إلى أن مثل هذه الأفلام تتحدى المشاهدين لإدراك أن الحقائق توجد داخل سياق معين، فيما يتعلق بالأكاذيب، وتُختار من بين حقائق أخرى، ولكونها تتجاوز حدود التدبر الذاتي (بمعنى لفت الأنظار إلى حقيقة أن الفيلم هو فيلم).

وهكذا، فإن مثل هذه الأفلام تقدم مقاربة أخرى للإشكالية المتمثلة في كيف يمكن للمخرجين الوثائقيين أن يكونوا صادقين، ويوضح الباحث "بيل نيكولاس" أن الأفلام الوثائقية الشخصية غالباً ما تجسد الحالة الذهنية للمخرج وتداعي الأفكار لديه، موثقة نوعاً حميماً وشديد الخصوصية في التعرض للواقع، ويقول الناقد السينمائي "مايكل رينوف": "أن النبرة التطهيرية عادة للأفلام الوثائقية تدخل المشاهدين على نحو نشط وفعال إلى بنية معنى الفيلم، مما يعلي من مستوى التعاطف والتوحد الوجداني مع أحداثها".

الأفلام الإثنوجرافية:

الفيلم الإثنوجرافي هو مصطلح ذو دلالات عديدة، فالقائمون على وضع برامج المهرجانات، كالمسئولين عن مهرجان مارجريت ميد للسينما الذي يقام كل عام في نيويورك بالمتحف الأمريكي

للتاريخ الطبيعي، والذي يضع المعايير في هذا الصدد، غالباً ما يعرِّفون الفيلم الإثنوجرافي بأنه فيلم عن الثقافات الأخرى، أو الشعوب الغريبة، أو العادات والتقاليد، وعلى ضوء هذا المبدأ يتفق واضعو البرامج بالتليفزيون على الأفلام الوثائقية التي تعمل على الترفيه والتسلية، سواء بأسلوب ساحر أو صادم، من خلال مادة تتناول الشعوب الغريبة.

ويحظى صناع الأفلام المستقلون مثل المخرج "ليس بلانك"، الذي استكشف الثقافات الفرعية الموسيقية والغذائية حول العالم بتعاطف واحترام، بعرض أعمالهم تحت هذه المظلة، ويود علماء الأنثروبولوجيا لو يرون المصطلح يستخدم بطريقة أكثر علمية، فيذهب عالم الأنثروبولوجيا "جاي روبي" إلى أنه فقط لو أنتج الفيلم على يد عالم إثنوجرافيا مدرب، باستخدام الوسائل الميدانية الإثنوجرافية، وبهدف تقديم مادة إثنوجرافية يقيِّمها خبراء في المجال، يمكن أن يطلق عليه فيلماً إثنوجرافياً.

والرابط بين هذه التفسيرات المتعددة هو فكرة الآخر؛ أي باعتبار أن الفيلم الإثنوجرافي هو نظرة من الخارج على ثقافة ما، مانحاً المشاهد لمحة عما يدور داخله، ومثل هذا الادعاء من شأنه أن يزيد من المخاطر المتعلقة بالمسائل الأخلاقية المعتادة للفيلم الوثائقي؛ فالعلاقة بين مخرج الفيلم والبطل، تكون مشحونة على نحو خاص في السينما الإثنوجرافية، لأن الأبطال في أغلب الأحيان يكونون أعضاء بجماعات ثقافية ذات نفوذ أقل في المجتمع والإعلام من مخرج الفيلم.

وقد كان علماء الاجتماع في البداية يستخدمون الفيلم الإثنوجرافي كأداة علمية، وقدم علماء الأنثروبولوجيا الأوائل، أمثال فرانز بواز (مؤسس المجال)، ومارجريت ميد، وجريجوري باتسون، أفلاماً قصيرة ذات طابع وصفي بحت بقوانين ونظم منفصلة، وعلى مدار عقود، كان معهد جوتنجن للأفلام العلمية في ألمانيا يتفق على تصوير مشاهد مدتها خمس دقائق، مصحوبة بنصوص مكتوبة، عن الطقوس الخاصة وتقنيات الإنتاج، وتوجد أرشيفات ضخمة لمثل هذه المواد اليوم على نطاق عالمي، غير أن هذه الأرشيفات تثير أسئلة لم تكن دائماً واضحة لمن كانوا يسجلون الصور في ذلك الوقت، مثل: ما الذي تعنيه هذه القوانين للأشخاص القائمين بها؟ ما نوع الاستفسار الذي تخدمه هذه المعلومات؟ هل كان هؤلاء الأشخاص يعيدون تجسيد شيء أم كانوا يُضبطون متلبسين بفعل شيء دائماً ما يفعلونه؟ وسرعان ما بدأ علماء الأنثروبولوجيا والمخرجون المدربون تدريبًا أنثروبولوجيًا في استكشاف هذه الأسئلة.

أفلام الدوجما:



وهو تيار سينمائي ظهر أول ما ظهر في ثمانينات القرن الماضي في الدانمارك، على أساس مجموعة من القواعد، سميت "بقواعد العفة"، والتي تشير إلى نوع من "الولاء" باعتباره قيمة من القيم الانسانية التي ترتبط بطبيعة الانسان وحاجاته، والذي برز دورها مع التطور الهائل الذي يعيشه الانسان المعاصر، وانتشار الشك والحيرة تجاه المبادئ والواجبات والأخلاقيات، مما حتم على الفيلم (من وجهة نظر الدوجمانيون) ضرورة ربط الفيلم بالحياة، وباتجاهات سينمائية أخرى سابقة، كسينما الحقيقة، والسينما التجريبية، والسينما الوثائقية، في ضرورة الانقياد للحدث الواقعي، والبعد التام من اضافة شيء أو تعليق عليه، وأهمية المحافظة على الزمان والمكان الواقعيين، والحد من توظيف المونتاج، حيث انه يقود (حسب تعبيرهم) إلى انطباع غير واقعي عن تسلسل الأحداث، مع الاهتمام والاعتماد على اللقطات المشهدية الطويلة، وبدلاً من القطع استخدام حركة الكاميرا، وتوظيف عدسة الزووم في التركيز والكشف عن التفاصيل الحقيقية.

وقد أكد هذا التيار على أن الاضاءة عدو الواقعية، ولذلك فالإضاءة في هذه الأفلام قليلة، وأغلب اللقطات تكون بالضرورة مهزوزة وغير واضحة، ويكون إطارها مرتبك غير مؤطر، لتأكيد مزيد من الواقعية، ومن هيمنة الريبة والشك والحيرة على كل ما في الواقع من موضوعات وظواهر، ونظراً لرفض هذا التيار فكرة الإعداد المسبق للأحداث، فقد استخدم في تصوير أفلامه آلات تصوير متعددة في نفس الوقت للتمكن من التغطية الكاملة للحدث من كافة جوانبه في نفس اللحظة، وقد اعتبر النقاد هذه العيوب المتعمدة، جزءً من جماليات سينما الحقيقة أو المباشرة (الدوجما) وخصائصها، وشهادة على أصالتها وصدقها وقربها من الواقع، كما أفلام الرواد الاوائل للفيلم الوثائقي.

والواقع أن ظهور تكنولوجيا الفيلم الرقمي ساعدت في تجذير مفهوم الواقعية السينمائية لخلق صورة للحوار الاجتماعي الثقافي الذى يشغل المجتمعات عبر اطارات تنظيرية لطبيعة الواقعية

السينمائية الممزوجة مع مستحدثات التكنولوجيا في انتاج الفيلم ومراحل ما بعد الانتاج في اطار الثورة الرقمية، لخلق صورة للواقع، في ضوء ان الجدل المتزايد والمتنامي في عالم السينما عن المزايا التنافسية، يتمحور حول منح الناس الفرصة لتقديم حكاياتهم الخاصة بعيداً عن القبول والتسليم بما تفرضه هوليوود وامثالها من سينمات وتلفزيونات تجارية، وفي ظل حقيقة أن الكاميرا الرقمية صغيرة الحجم ومناسبة ورخيصة الثمن وسهلة الحمل والتطويع لمقتضيات البيئة المرغوب تصويرها، وكذلك قدرتها على التسجيل وحفظ الصور في مساحة تخزينية كبيرة وعالية الجودة اكثر من اي نوع كاميرات آخر، مما يساعدها (الكاميرات الرقمية) في أن تلعب دوراً حاسماً في هذه المزايا التنافسية، في عصر بات التنافس سمته الرئيسية على كل شيء، وأي شيء.

الخلاصة:

استعرضنا في هذه الوحدة أهم وظائف الأفلام الوثائقية، والتي تتلخص في التوثيق والتأريخ، والإخبار والإفهام، والرصد والمتابعة، والكشف والبحث عن حقائق الحياة والواقع المعاش.

كما بينا أوجه التشابه والاختلاف بين الأفلام الوثائقية وأفلام وبرامج تسجيلية تشترك معها في بعض السمات وتفترق عنها في سمات أخرى.

واستعرضنا أيضاً أهم أنواع الأفلام والبرامج الوثائقي والتسجيلية التي لها علاقة قريبة بفن الأفلام الوثائقية، مثل أفلام الشؤون العامة، والبرامج الحوارية الوثائقية، وأفلام السير الذاتية، وأفلام الدوجما ... الخ.

وبينا الدور الهام لتطور تكنولوجيا الاتصال في اتساع وتنامي انتاج الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، مما مكن هذا النوع الفيلمي من امتلاك نفس القدرات التعبيرية لسينما الرواد، إن لم يكن أكثر بكثير، ولكن بتكلفة وميزانيات أقل بكثير.

التمارين:

ضع إشارة (صح √ أو خطأ X) أمام العبارات الآتية:

أ. من أهم وظائف الأفلام الوثائقية، تأكيد دوجماتية الواقع/ **خطأ**

ب. تعتمد الأفلام التاريخية أحياناً على أفلام الفيديو المنزلية/ **صح**

اختر الإجابة الصحيحة:

أ. تنامى انتاج الأفلام الوثائقية بتأثير:

A. الحرب العالمية الثانية

B. ظهور الأحزاب والحركات السياسية

C. تطور تكنولوجيا الاتصال

D. بفعل كل ما سبق

الإجابة الصحيحة: D. بفعل كل ما سبق

الوحدة التعليمية الثامنة

تأثير تطور تكنولوجيا الاتصال على صناعة الأفلام الوثائقية

الأهداف التعليمية:

بعد دراسة هذه الوحدة التعليمية يجب على الطالب أن يكون قادراً على:

1. تمكين الطالب من فهم الدور الذي لعبته الوسائط الجديدة التي فتحت أمام الأفلام السينمائية بشقيها الروائي والوثائقي، أبواباً واسعة للتجريب والتجديد، وأيضاً للإنتاج والعرض، وبتكلفة أرخص بكثير عما قبل.
2. تعريف الطالب كيف ساهمت التكنولوجيا السينمائية والتلفزيونية الحديثة على ظهور أنواع وأشكال وقوالب جديدة من أفلام الواقع أو أفلام الحقيقة.
3. فهم الفرق بين مصطلحي وثائقي وتسجيلي، وأسباب ارتباط مصطلح "التسجيلي" بالتلفزيون كوسيلة إنتاج وعرض.
4. تعريف الطالب بالأنواع الفلمية والبرامجية التي تنسب ادعاءً للوثائقية بهدف منحها جماهيرية أكبر.
5. تمكين الطالب من معرفة كيف أدى ظهور التكنولوجيا الرقمية إلى تغيير التقاليد الراسخة في عملية انتاج الفيلم السينمائي بشقيه الروائي والتسجيلي، وما بعدها من مراحل إنتاج.

أولاً: مقدمة





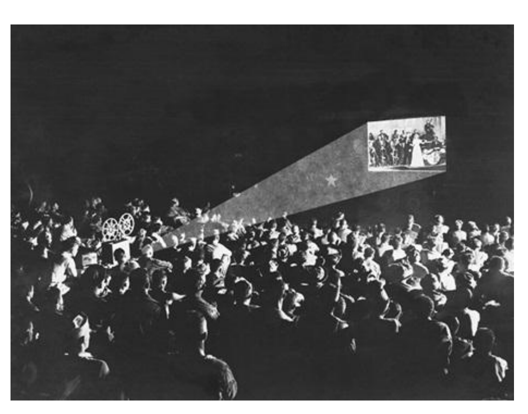
منذ اختراع التلفزيون في ثلاثينيات القرن العشرين، وتحوله خلال سنوات معدودة إلى الجهاز الإعلامي (وفقاً للدراسات الإعلامية وبحوث الرأي العام) الأكثر متابعة من قبل الجمهور في كافة بقاع الأرض، وبعد ذلك اكتشاف كاميرا الفيديو التلفزيونية واستخدامها على نطاق واسع من قبل الهواة لتصوير أفلاماً ذات طبيعة سينمائية، ثم ظهور الكاميرا الديجيتال مع إمكانية اتمام جميع أعمال المونتاج والمكساج والفوتوشوب باستخدام جهاز الكومبيوتر، مع إمكانية عرض الأفلام مجاناً من خلال مواقع الكترونية مجانية مثل "اليوتيوب"، أصبح العالم على مشارف عصر جديد للأفلام، ان لم يكن قد بدأ بالفعل منذ الستينيات مع الفيديو، وتجاوز كل التوقعات مع الديجيتال، خاصة وأن حيز الأفلام (خاصة ذات الطابع الوثائقي والتسجيلي) المحملة على شبكة الانترنت يتزايد كما يتزايد صناع هذه الأفلام وهم في معظمهم هواة سباق يسعون من أجل تجويد تقنيتهم السينمائية، ولا شك ان تأثير ذلك على السينما التقليدية بشقيها الروائي والوثائقي يبدو للوهلة الأولى محبطاً، تماماً كما عندما تم اكتشاف السينما وأثر ظهورها سلباً على الدور الريادي الذى كان للمسرح.

إلا أن الواقع ليس قاتماً على السينما كما قد يتبادر للذهن، بل ربما العكس، إذ أن الوسائط الجديدة فتحت أمام الأفلام السينمائية بشقيها الروائي والوثائقي، أبواباً واسعة للتجريب والتجديد، وأيضاً للإنتاج والعرض، وبتكلفة أرخص بكثير عما قبل، وجمهور لا متناهي من المشاهدين، بما يدل على أن عصراً جديداً قد بدأ، اضطرت معه مهرجانات السينما لأن تعترف بالتقنية الجديدة وأفلامها، وأن تفسح المجال للسينما الديجيتال وتخصص لها جوائزاً واحتفاليات، بل ان مخرجو أفلام مشهورين لجأوا إلى هذا الوسيط الجديد، ودفعهم إلى ذلك ان حساسية الكاميرا للضوء تسمح لهم بالتصوير في الاضاءة العادية دون أن يخل ذلك بجودة الصورة، كما أن ذلك حررهم من سطوة الاحتكارات السينمائية التي تقودها مجموعة من شركات الانتاج والتوزيع السينمائي في كل

البلدان، تلك الاحتكارات التي كانت ومازالت تمثل عائقاً أمام الإنتاج السينمائي الفني الرفيع لصالح الجماهيري التجاري، وقد كان الفيلم الوثائقي أول الرابحين مع ظهور التقنيات الجديدة، إذ اتاحت له ليس فقط زيادة رصيده في تاريخ السينما من الأفلام، بل أيضاً فرص العرض والانتشار بلا حدود، وهو تطور كمي ونوعي غير مسبوق، مما جعله (أي الفيلم الوثائقي) على قدم مساواة مع الأفلام الروائية – القصيرة والطويلة – بكل أنواعها مثل الحركية والدرامية والغنائية والموسيقية والكوميدية والتجريبية .. الخ.

وتجربة فيلم "الحاوي" المستقل للمخرج المصري "ابراهيم بطوط"، وحصده لملايين الجنيهات، وكذلك تجربة المخرج الوثائقي "جابرييل ميخائيل"، وأيضاً تجربة المخرجة "هالة جلال" في تأسيس شركة سمات، وتجربة المخرج "احمد عبد الله" في فيلم "ميكروفون" الذى تم تصويره بكاميرا غير سينمائية، ورغم ذلك فقد سجل هذا الفيلم رقماً قياسياً في عدد المشاركات الدولية للأفلام المصرية المعاصرة، كل هذه التجارب وغيرها الكثير، انما هي التطبيق العملي لاستثمار عصر الوسائط المرئية، بشكل جعل الفيلم السينمائي رفيقاً للطريق، وليس حبيساً للصالات، ولكن هل يعني كل ما سبق، أنه بمثابة إعلان وفاة للسينما بشكلها التقليدي؟

ثانياً: موت السينما



السينما بشكلها التقليدي التاريخي، لم تمت ولم تنته بالتأكيد، ولكن الذى انتهى هو الشغف بالسينما "السينفيليا" وهى تسمية تعبر عن نوع محدد من الحب والطقوس الذى تُشيعها السينما، حيث كل فن لديه المتعصبين له، والحب الذى تُشيعه السينما كانت له خصوصية، فقد تولدت قناعة لدى أجيال بأن السينما كانت فناً لا مثيل له: فهي جديدة في جوهرها ومُتاحة وشاعرية ومفعمة بالأسرار ومثيرة وأخلاقية، وبالنسبة لعشاق السينما – السينفيليس– فالأفلام غطت كل شيء، فهي كتاباً فنياً، وكتاباً عن الحياة في آن واحد، كما أن صناعها بدوا كما لو كانوا أنبياء.

وكما أشار العديد من الباحثين، فبداية صناعة السينما منذ 100 عام، كانت بداية مزدوجة، ففي عام 1896 قدمت السينما نوعيتين وحالتين مما ستستقر عليه السينما: أولهما السينما التي تستنسخ الحياة الحقيقية (أفلام الأخوين لوميير الوثائقية)، والسينما التي تًوصف بأنها ابتكارية وفنية وساحرة وخيالية (أفلام ميليه الروائية)، لكن هذه الازدواجية لم تكن مُتعارضة في حقيقة الأمر، فجمهور السينما الأوائل، الذين شاهدوا استنساخ الواقع بطريقة مباشرة (كما في فيلم الأخوين لوميير المعنون " وصول القطار إلى محطة سيوت") كان هذا الفيلم بالنسبة لهم تجربة عجيبة، أي أن السينما بدأت بأحد العجائب، العجب من أن الواقع يمكن أن يُستنسخ بهذه الطريقة المباشرة، ومن تلك اللحظة تحول كل ما هو سينمائي إلى محاولة لتقديم وإعادة خلق هذا الإحساس بالتعجب.

والحقيقة أن كل شيء في السينما بدأ في تلك اللحظة، منذ 100 عام، عندما تقدم على الشاشة قطار إلى المحطة، وصرخ الجمهور من الإثارة، وأخفض رأسه بينما بدا القطار يتحرك نحوه، إلى أن جاء التليفزيون فتسبب في تقليل عدد مرتادي دور العرض السينمائي، وصغرت الصور، وأصبحت تظهر في أي حجم وعلى أسطح متنوعة: مثل شاشات العرض السينمائي، وجدران قاعات الديسكو، والشاشات العملاقة في الملاعب الرياضية والنوادي والكافتيريات، مما قوض بشكل كامل قدسية الصورة السينمائية الكلاسيكية.

فتواصلت عمليات إغلاق دور العرض السينمائي لدرجة أن الكثير من البلدات (في كافة دول العالم) لم يعد بها دار عرض سينمائي واحدة، كذلك فقد أصبحت الأفلام التي نشاهدها في المنزل، وفي الأماكن العامة، وعلى جهاز الكومبيوتر، وحتى على جهاز التليفون المحمول واحدة من العادات المستحدثة في متابعة وسائل الترفيه، وفي الإعلان عن عصر جديد ليس فقط في تقاليد مشاهدة الدراما، يتميز بالانفراد، حيث تتجمع الأسرة أو أحد أفراد الأسرة لمشاهدة الفيلم أو المسرحية في غرفته، أو مع حاسوبه، أو جهاز تليفونه في أي مكان واضعاً في حسبانه أن أناساً آخرين لا يراهم يُشاهدون هذا الفيلم أيضاً عبر شاشاتهم المنزلية، بل أيضاً في تقاليد انتاج الأفلام، التي بدأت بالاستناد إلى أنماط الفرجة الجديدة تتخذ أشكالاً جديدة، "فالمسافية" التي خلقتها المشاهدة عبر شاشة التلفزيون أو الحاسوب، أو الجهاز المحمول، على حد تعبير المخرج "جان لوك جودار"، حتمت ظهور أشكال جديدة من المعالجات الفلمية تستهدف مشاهدين جدد لا

يتوحدون بأبطال العمل الفني الذي يشاهدونه، بل يراقبون ما يشاهدونه ليتعاملوا معه بأذهانهم وليس بعواطفهم، وهو أمر انعكس بشكل ايجابي على صناعة الأفلام الوثائقية تحديداً، وساعد على ظهور أنواع وأشكال وقوالب جديدة من أفلام الواقع أو أفلام الحقيقة، مزيج ما بين الفن والتسجيل، حتى ولو اختيرت مشاهِدها ورُتِّبَت على نحوٍ معيَّن خلال مرحلة المونتاج، لكنها ليست مشاهدَ مُفتعلة، ولا مكتوبة مُسبقاً في سيناريو، وتستهدف البحث عن زوايا غير مُعتادة؛ للنظر إلى قضيةٍ أو موضوعٍ ما ساخن، لم تُغطِه وسائل الإعلام التقليدية على نحوٍ مُلائم، وهو الأمر الذي أثار من جديد الجدل حول تسمية هذا النوع من الأفلام، هل هي وثائقية أم تسجيلية، مصحوباً باتهامات موجهة لوسائط العرض الجديدة وتقنياتها (التلفزيون، الانترنت، الكاميرا الديجيتال، الفوتوشوب ...الخ)، تقول: رغم أن التلفزيون والانترنت مصدراً أساسياً معاصراً للتثقيف واكتساب المعارف والمعلومات، إلا أن ليس كل ما ينتج لصالحهما ويعرض عليهما، هو الحقيقة المجردة المحايدة، بل هي معرفة مؤدلجة لها مدلولات وأبعاد، تريد أن تبرزها الجهة المرسلة على أنها الحقيقة، وتتيح لها التقنيات الجديدة، اختيار المشاهد واللقطات والزوايا، وتضخيم مشهد وتصغير آخر، وتحديد نقاط تركيز وخلفيات للصورة، بأبعاد إيديولوجية معينة.

ثالثاً: وثائقي أم تسجيلي



كان السينمائي الاسكتلندي "جون جريرسون"، رائد صناعة الأفلام الوثائقية البريطانية والكندية، أول مَن استخدم مصطلح "documentary" في نقده فيلم (Moana) للمخرج الأمريكي «فرانسيس فلاهيرتي» (Frances H. Flaherty)، ثم كان المخرج "سعد نديم"، رائد النوع نفسه من الأفلام، ولكن في السينما المصرية، أول مَن ترجم المصطلح إلى "تسجيلي"، وإن كانت التسمية الثانية "تسجيلي" ارتبطت أكثر ما ارتبطت على مستوى العالم ككل بالأفلام الوثائقية المنتجة بتقنية الفيديو، والتي لها طابع إخباري، بل إن البعض رفض إطلاق صفة الأفلام عليها وسماها

بالبرامج التسجيلية، وهي رؤية تعتبِر "التسجيلي" هو ما يتدخل فيه المخرج ليغير بعض الحقائق البسيطة، أو ليتحكم في كيفية تقديمها، مثل اختيار مواقع التصوير ومواعيده، وما تقوم به الشخصية أثناء الحديث، وهو ما قد لا تفعله الشخصية في حياتها اليومية الواقعية، أما "الوثائقي"، حسب هذا الرأي، فهو ما يقدم الحقيقة صافيةً خاليةً من أي تدخل، لا بالتركيب ولا الافتعال ولا غيرهما، هذا مع العلم أن كل الأفلام في طبيعة تكوينها "تسجيلية".

وقد كانت أفلام بدايات السينما . بكل أنواعها . هي فعلياً أفلام وثائقية؛ إذ تكوَّنت من لقطاتٍ مُنفردة لأحداثٍ حقيقية، مثل قاربٍ يغادر الشاطئ، أو قطار يدخل المحطة ... الخ، وكان يُشار إلى هذه الأفلام باسم أفلام "الحقيقة"، واتخذت بعض الإنتاجات الوثائقية المُبكرة الأخرى درب "البروباجاندا" والدعاية، مثل فيلم (Triumph of the Will)، الذي صَوَّر "أدولف هتلر" بطلًا بالنسبة للألمان، للمُخرجة الشهيرة "ليني ريفنشتال"، لكن مع التطور البث التلفزيوني الفضائي، وتحول الإنترنت لأحد أهم حوامل الاتصال في عالمنا المعاصر، وظهور مواقع مثل YouTube وVimeo، ونظراً لقلة تكلفة الإنتاج الوثائقي والتسجيلي بشكلٍ عام، باتت الوثائقيات والتسجيليات نوعاً حاضراً في المشهد الإعلامي، خاصةً على شاشات التليفزيون، الذي أعتمد اعتماداً كبيراً على هذا النوع من الانتاج خاصة بشكله البرامجي لتغطية المساحات الكبيرة من ساعات الإرسال اليومية، وثانياً لتأكيد أو الإيهام بالواقعية، التي تشكل عنصر رئيس من عناصر العلاقة الحميمة ما بين التلفزيون وجمهور المشاهدين.

رابعاً: الأفلام الوثائقية والتلفزيون

الحديث عن التلفزيون، يعني الحديث عن وسيلة الاتصال الأكثر حضوراً وتأثيراً في الثقافات الشعبية خلال المئة سنة الماضية، ولعل أهم مميزات التلفزيون إلزامية الحضور الحواسي الكامل (لكن ليس بالضرورة الواعي) مجبراً الفرد على استخدام حاستي البصر والسمع ومفاعيلهما في الذاكرة، ولأنه لا يتطلب أي جهد عقلي ويتميز بجاذبية العرض والإثارة وآنية الحدث وتوفير الراحة النفسية للمشاهد، فإنه يملك كل مستلزمات الإقناع والتفاعل والنفاذ إلى لا وعي الإنسان، إنه يخدر الأعصاب المتعبة، ويساعد على تنفيس المكبوت في اللاوعي ويثير الكثير من

العمليات العقلية الشعورية واللاشعورية مثل: الوهم والخيال وروح التماهي والانخراط، ويتوجه إلى العقل فيأسره بإيحاءات معينة، ولا يترك له الوقت للوقوف عند المعلومة، أو التمحيص أو النقد، نظراً للسيل الجارف من المعلومات والصور المتسارعة، المتدفقة، المنهمرة على المشاهد، فإن الآنية في الصور والأصوات والمعطيات التي تنتقل بسرعة الضوء توهن العزم في طلب المعنى وتحدث تراخياً في توتر حالات الانتظار.

وقد ذكرت مجلة ""Noun الفرنسية في عددها الخامس الصادر في شباط عام، 1998 أن أبحاثاً قد جرت في جامعة أستراليا الوطنية، أكدت أنه بعد عشرين دقيقة من المشاهدة يصبح المشاهد وكأنه خاضع للتنويم المغناطيسي، ذلك أن الموجات "الألفا Alpha" في الدماغ، الوسيطة بين حالات الاستيقاظ والنعاس، تعمل على حساب الموجات "البيتا Beta" الخاصة بالحركة، وكلما نظر الإنسان إلى الشاشة انخفضت همته لدرجة أنه يتكاسل أحياناً عن إطفاء الجهاز.

لهذا فالتلفزيون وسيلة ترفيهية تثقيفية مريحة، يقوم بتغطية إعلامية كونية مما يجعله وسيلة تقارب وتفاهم بين الشعوب، كما يساهم في ترسيخ القيم والمعايير والتقاليد السائدة في المجتمع أو تغييرها تدريجياً حسب إرادة وإيديولوجيا الجهة المرسلة، لذلك فهو أحد أدوات التغيير الاجتماعي، فهو يوحد أفكار الناس واتجاهاتهم ويعمل على صهر العادات ويساهم في إقامة وحدة من المفاهيم والاهتمامات والتطلعات، إذ يعمل على دمج الأذواق وتجانسها جراء التعرض للمؤثرات نفسها، كما يشكل السلوكيات عن طريق تقديم قوالب سلوكية جاهزة، يقلدها المشاهد أو يتماهى معها، إضافة لتحطيمه الحواجز الطبقية لأنه يتوجه إلى مختلف الخلفيات التعليمية والاجتماعية والاقتصادية والعرقية، وإلى كل الفئات العمرية، لذلك فهو أهم أجهزة الاتصال وأكثرها قدرة على نشر ثقافة الكتلة (الوجدان الجمعي أو ثقافة القطيع) التي تفرض نفسها على جميع الناس وتتحول إلى حس عام يتجلى في السلوك الاجتماعي العملي.

وبالاستناد إلى السمات السابقة جميعها للتلفزيون، شرعت الأفلام الوثائقية في التحول إلى مجال تجاري كبير في كل أنحاء العالم في تسعينيات القرن الماضي، مع التطور الهائل لتكنولوجيات الاتصال والإعلام والثورة المعلوماتية التي ميزت مطلع الألفية الثالثة، وظهور القنوات الفضائية، وتحولها إلى واقع اتصالي بديل حواسي أو على أقل تقدير امتداد للحواس الانسانية، ومصدر

رئيس للمعلومات ووسيلة للتأثير النفسي ولتشكيل الرأي والاتجاه، وأكثر من ذلك كأداة للهيمنة السياسية والثقافية في عالم تتنازعه القوى الإعلامية الكبرى لبسط السيطرة الاقتصادية والعسكرية.

حيث بلغ حجم النشاط التجاري العالمي في مجال الأفلام الوثائقية التليفزيونية وحده ٤,٥ مليارات دولار سنويّاً بحلول عام ٢٠٠٤ (تضاعف اليوم هذا الرقم عدة مرات بعد ظهور الفضائيات الوثائقية المتخصصة)، كما ازدهر أيضاً تليفزيون الواقع (حلقات مسلسلة تُصور حياة أشخاص عاديين في مواقف وأماكن تتميز بالدراما العالية مثل: مدارس تعليم القيادة، والمطاعم، والمستشفيات، والمطارات، وحالات الحب والانفصال، والطرد من العمل، والخيانة والإفلاس ... الخ)، وتضاعفت الإيرادات السينمائية، وأصبحت مبيعات أسطوانات (الدي في دي)، وأنظمة الفيديو حسب الطلب، وتأجير الأفلام الوثائقية صناعة كبرى على مستوى العالم، وسرعان ما ظهرت أفلام وثائقية معدة خِصِّيصَاً للهواتف الخلوية، وأفلام وثائقية تعاونية تنتج على شبكة الإنترنت، وصار مسئولو التسويق الذين كانوا يحرصون على إخفاء حقيقة أن أفلامهم وثائقية يفتخرون بتسمية مثل هذه الأعمال بالوثائقية.

إلا أن الوفرة الكبيرة في صناعة ما دعي "بالوثائقيات"، أمر أثار الكثير من الجدل في الأوساط البحثية الإعلامية حول تعريف ما هو وثائقي، وما هو ليس بوثائقي؟ في ظل تداخل أشكال الإنتاج الفيلمي التلفزيوني، وفي ضوء الاهتمام الإعلامي بالأفلام الوثائقية والتسجيلية الذي تعامل مع هذه النوعية من الأفلام باعتبارها ساعات بث رخيصة التكلفة، وشكلاً مرسخاً لمبدأ ادعاء الواقعية، أو على حد تعبير بعض الباحثين صناعة "واقع فائق الواقعية" يكمل الصورة الإعلامية، ويحل بديلاً لا يمكن دحضه أو نفيه، عن الحقائق الحياتية الموضوعية.

وقد حدد الباحثون أربعة أشكال فلمية، باعتبارها أفلاماً ليست وثائقية، وإنما تنسب ادعاءً للوثائقية بهدف منحها جماهيرية أكبر، بزعم واقعيتها أو تمثيلها، بهدف الحصول على حصص كبيرة من الكعكة الإعلانية العالمية، هذه الأشكال (وفقاً للباحثين) هي:

أولاً: الدراما التسجيلية Docudramas:

وهي الأفلام التي يتم تمثيلها عن أحداث تاريخية، أو الحياة الشخصية للأبطال والمشاهير، فيتم الاستعانة بممثلين، وسيناريو كامل مصاغ على أساس الحبكة الدرامية، ويمكن أن تلجأ . في بعض الأحيان . لتحريف مسار الحادثة التاريخية أو الشخصية بما يناسب الحبكة الدرامية، أو "الحاجة الدرامية Dramatic needs".

مما يعني، بأن مدار اختلافها عن الأفلام المصنفة وثائقية "نقية"، هو في الكيفية وليس المضمون، لكن رغم ذلك، وبالرغم أيضاً من أهميتها وتأثيرها، لا يمكن تصنيفها كأفلام الوثائقية، بل تعد أفلاماً روائية (درامية)، ومن أمثلة ذلك: الفيلم المشهور (عمر المختار: أسد الصحراء 1981)، فالفيلم مبني على سيرة شخصية وأحداث تاريخية (حقيقية) ولكنها تم تمثيلها درامياً بما يناسب الحبكة الدرامية، وطبيعة السيناريو والتصوير والميزانية وغيره، إلا أن الجدير ذكره، بأن استخدام (التمثيل) جزئياً Reenactment في الأفلام الوثائقية لتوضيح أحداث أو انفعالات ليس من الممكن تجسيدها بشخوصها أو ظروفها الواقعية لتعذر ذلك لاسباب موضوعية، لا ينفي عنها صفة الوثائقية.

ثانياً: تلفزيون الواقع Reality Television:

يؤكد الباحثون الإعلاميون على أن برامج تلفزيون الواقع ليست أفلاماً وثائقية أيضاً، كبرنامج المسابقات ""Survivor الذي يعرض على قناة CBS، والذي يحوي مجموعة متسابقين من الناس العاديين، يتنافسون في مسابقات بدنية وذهنية، ثم يحصل فائز واحد في كل لعبة على الحصانة، ثم يتم التصويت على خروج متسابق كل يوم، حتى يفوز آخر متسابق بمليون دولار، ومثله برنامج Man Vs. Wild للمقدم Bear Grylls حيث يسافر إلى بيئات متنوعة ويحاول أن يتأقلم مع الظروف الطبيعية الصعبة، ويعرض أفكاراً للصيد والنجاة من المخاطر.

حيث كلا البرنامجين يتم الترتيب لهما بصورة مسبقة، قبل عمليتي التصوير والإخراج، ولهذا يوصف هذا النمط من البرامج بأنها برامج تدعي الواقعية، رغم أنها تنتج في (بيئة مصطنعة)،

بمعنى أنه حقيقة أن مقدم البرنامج Bear يعيش في الصحراء الكبرى في أفريقيا ويحاول أن يتأقلم مع ظروف شح المياه، لا يعكس الواقع ولا حقيقة عيش المذيع، لأنه ببساطة يعيش في بريطانيا، ولكنه قدِم إلى الصحراء ليحاكي حياة السكان هناك، وفي حالة تعرضه لأية مخاطر، فإن فريق العمل الذي يرافقه، لديه اجراءات أمن وسلامة عالية، لهذا كما يقول الباحثون: "هل كانت هذه الأحداث ستقع لو لم تكن هناك كاميرا؟"، والإجابة بالطبع لا، إذن هذا النمط من البرامج لا يصنف من الأفلام الوثائقية، رغم كونه أصبح واحداً من أكثر البرامج رواجاً على الفضائيات كافة، وأكثرها زعماً للواقعية!.

ثالثاً: الدعاية التسجيلية Docuganda:

في بعض الأحيان طريقة معالجة الفيلم الوثائقي قد تخرجه من إطار الأفلام الوثائقية، فالأفلام الدعائية (سياسية أو فكرية أو طائفية أو غيرها) Propaganda، التي تعرض فقط جانباً واحداً من القضية لا تعد (حقيقية) من وجهة نظر بعض الباحثين، لأنها منحازة، وبالتالي لا تصنف ضمن الأفلام الوثائقية، وهذا أمر يُخرج كثيراً من أفلام الرعيل الأول من المخرجين الوثائقيين مثل: "جريرسون، معظم المخرجين السوفييت كفيرتوف، وايزنشتين ... الخ" من دائرة التصنيف كأفلام وثائقية، وهو أمر أثار الكثير من الجدل، والقبول والرفض منذ سنوات وحتى الآن.

رابعاً: الصحافة التلفزيونية Television Journalism:

يتحفظ كثير من الباحثين على تسمية التقارير والتحقيقات التلفزيونية بالأفلام الوثائقية، لأن التقارير التلفزيونية سريعة وآنية وسطحية، بينما الأفلام الوثائقية تغوص في الأعماق، وتحلل وتحاول فهم الظواهر والأسباب، وإيجاد المقترحات والحلول، ويشبه الباحثون الفرق بين الصحافة التلفزيونية والأفلام الوثائقية، بالفرق بين المقالة والكتاب.

إلا أنه من الصعب حقاً، الحكم بأن هذا فيلم وثائقي والآخر ليس كذلك، لأن الإنتاج التلفزيوني في البداية والنهاية، هو عمل فني قائم على إبداع إنساني مستمر، وكل القواعد والتنظيرات في

هذا الفن هي من باب المحاولة لتقعيد وتأصيل ممارساته، ومع تقدم تقنيات التصوير والمونتاج والإعلام الرقمي؛ تتغير كثير من الأفكار والأساليب والقوالب الفنية للإنتاج التلفزيوني والفيلمي معاً، وتتداخل الأنواع مع بعضها البعض، بالشكل الذي يجعل من العسير تصنيفها كلياً تحت مسمى وحيد، خاصة وأن الفنون جميعها بطبيعتها ترابطية تكاملية، وقد وجدت كثير من الفضائيات مساحات مختلفة لعرض هذه النوعية من الأفلام على اختلاف أنماطها وأشكالها، ضمن برامجها، كما تخصصت الكثير من الشركات في صناعة هذه الأفلام وتسويقها علي الفضائيات، بل ظهرت قنوات عملاقة شهيرة متخصصة في هذا النوع مثل "ديسكفري وart الدولية، وناشونال جرافيك، والجزيرة الوثائقية، وغيرها العديد من القنوات العالمية والعربية.

والحقيقة، إن الفهم الجمعي المشترك لتعريف الفيلم الوثائقي — المستقى من خبرة الناس في المشاهدة يتغير مع الوقت، بفعل الضغوط التجارية والتسويقية، والتطورات التكنولوجية والشكلية، وأيضاً المناقشات الحامية حوله، ودائماً ما يكون لفن الفيلم الوثائقي عنصران متصارعان غاية في الأهمية: التجسيد والواقع؛ فصنَّاعه يعالجون الواقع ويحرفونه مثل جميع صناع الأفلام، ولكنهم لا يزالون يدَّعون أنهم يقدمون تجسيدًا حقيقيًّا للواقع.

وفي ظل عدم وجود شيء طبيعي فيما يتعلق بتجسيد الواقع في الأفلام الوثائقية، يعي صناع الأفلام الوثائقية تماماً أن كل اختياراتهم تشكل المعنى الذي يختارونه؛ فجميع تقاليد الأفلام الوثائقية "أي العادات أو القوالب الشائعة في الخيارات الشكلية للتعبير" تنبثق من الحاجة إلى إقناع المشاهدين بصحة ومصداقية ما يُروى لهم، فالخبراء، على سبيل المثال، يثبتون مصداقية التحليل، والرواة من الرجال ذوي الهيبة يعبِّرون عن الثقل والسلطة من وجهة نظر العديد من المشاهدين، والموسيقى الكلاسيكية تشير إلى الجدية.

ولذلك تسعى محاولات تحدي التقاليد المتعارف عليها إلى إرساء صورة بديلة من المصداقية، فوقت أن كان الصوت المحيطي لا يتسنى تجميعه إلا بشق الأنفس، كان السرد في الأفلام التقليدية، ٣٥ ملليمتراً، يعتمد على صوت ذي عمق وقوة، كذلك كانت تشمل ملاءمة الإضاءة، وحتى التجهيزات، للمعدات الثقيلة التي يصعب تحريكها. وقد استخدمت بعض الأفلام الوثائقية المونتاج الدقيق للتركيبات المتقنة لكل مشهد من أجل خلق وهم الحقيقة أمام أعين المشاهدين.

فقد كان استخدام اهتزاز الكاميرات المحمولة دليلاً على المباغتة، ويشير ضمناً إلى العجلة، وكانت الحوارات الهجومية؛ أي ملاحقة الأشخاص الذين يدور الفيلم عنهم أثناء تنقلهم أو على نحو مفاجئ، تؤدي بالمشاهدين إلى الاعتقاد أن هذا الشخص يخفي شيئاً حتماً، وقد أتاح العزوف عن السرد، الذي أصبح منتشراً في أواخر الستينيات، للمشاهدين الاعتقاد أنه يجوز لهم أن يحددوا بأنفسهم معنى ما كانوا يشاهدونه (على الرغم من أن خيارات المونتاج في الواقع هي التي كانت تتحكم فيما كانوا يرونه)، وكذلك فعل ويفعل التلفزيون الخاضع لوقائع وحقائق المجال التجاري، حيث يتخذ المشاهدون قراراً بشأن المشاهدة من عدمها في غضون ثانية أو ثانيتين، مما يضطر المنتجون للمجاهدة لجعل كل ثانية ذات جاذبية، والإشارة إلى هوية العلامة التجارية، ليس فقط من خلال الشعارات الدالة على هويتها، ولكن من خلال الأسلوب أيضاً، وليبحثوا عن طرق لتبسيط عملية الإنتاج وجعلها أكثر فاعلية، خاصة وأن تقنياته المتطورة والرخيصة التكلفة، وآنية حوادثه، تتيح له ليس ادعاء الحقيقة، بل صناعتها، بالشكل الذي لا يستطيع أحد نفيها أو اثبات عكسها.

ولذلك عادت تقنية إعادة التجسيد للازدهار مرة أخرى في التسعينيات، وكان ذلك في بعض الأحيان يعزى إلى الميزانيات المحدودة التي يخصصها صناع البرامج في القنوات المشفرة، حتى إن المخرجين كانوا يجاهدون لإنتاج قصة جذابة لجماهير التليفزيون الذين اعتادوا معايير إنتاجية عالية، وهكذا، أصبح من المألوف في قناة هيستوري، على سبيل المثال، الإتيان ببضع أقدام ترتدي صنادل لتجسيد مسيرة لآلاف المحاربين الرومان، أو بضع عملات معدنية ومزهرية لتجسيد ثراء الملوك في حقبة أخرى، وفي أحيان أخرى كان صناع الأفلام يستخدمون إعادة التجسيد لاستحضار لحظة غير مصورة؛ ولا يُحدِث مثل هذا الاستخدام أي ارتباك أو حيرة للمشاهدين؛ إذ عادة ما يمكنهم تمييز التجربة الحقيقية عن التجسيد الرمزي لها.

كما تحولت البرامج الإخبارية إلى قوالب أشبه بالأفلام الوثائقية، حيث ركزت مصانع الأخبار في العالم الرأسمالي في أيديها إنتاج الأخبار بكميات هائلة وخنقت أية منافسة لها في سوق الأنباء ونصبت نفسها المصدر الأول لكل نبأ فتحولت حرية الأنباء إلى احتكار لها، وأخذت تغرق العالم بالأخبار التي تخدم أهدافها السياسية والتسويقية، فهي التي تزود الوكالات الوطنية بالأخبار، بل

بالأحرى بالقصص الإخبارية، وتغطي حتى الأحداث الداخلية في بلادهم، وتنظر إلى الأمور من زاويتها ووفق ايديولوجيتها، فتحذف وتروج وتتجاهل وتضخم وتحجم وتبرز وتخفي.

وفي حين تقدم النشرات الإخبارية الوقائع اليومية، فإن التعليق يطرح وجهة نظر الجهة المرسلة، وقد اعتمد في السنوات الأخيرة أسلوباً جديداً (كنوع من محاكاة نجاح برنامجي شاهده الآن في الخمسينيات، وبرنامج ستون دقيقة المستمر حتى الآن) في تقديم الأخبار لا سيما في التلفزيونات الكبرى، حيث استعاضوا عن المذيع بصحافيين ماهرين محترفين مدربين، يقدمون الأخبار ويقومون بتفسيرها والتعليق عليها، مؤسسين بذلك لنظام عبادة النجم، كما في الأفلام الروائية تماماً، والنجم في الوسائط السمعية البصرية هو أسطورة التماهي بعد أن كان البطل في المجال الوسائطي الخطي، والقديس في المجال الوسائطي الكلامي، وعن طريق هؤلاء النجوم الذين يدلون بآرائهم الشخصية، التي تبدو وكأنها الحقيقة المطلقة، تنشر الإيديولوجيات، ويقدر رؤساء وكالات الأنباء العملاقة عدم تجانس الجمهور ويحسبون حساب التنوع والتباينات الثقافية والدينية والاجتماعية للشعوب، لذلك فهم يلطفون النقاط الحساسة ويبدون المرونة التي تراعي مختلف النفسيات، وهم غالباً ما يطوفون فوق سطح الأحداث ولا يغوصون في الأعماق، فيؤكدون على الجانب الخاص للحدث ويخفون الجانب الجوهري، حسب أهدافهم، ويفعلون ذلك بأساليب تضليلية غير مباشرة وغير مكشوفة حتى لا يفقدوا ثقة الناس بهم. وتراعي نشرات الأخبار طبيعة الجمهور فتكون النشرات الصباحية مقتضبة لأن المشاهد يريد أن يتوجه إلى عمله، أما النشرات المسائية فتختلف من حيث الوقت والديناميكية، حيث الإسهاب والريبورتاجات وتسجيلات الفيديو، ومن أجل تثبيت الحدث (الحكاية) والنبأ يعاد تكراره بموجزات اخبارية تبث كل ساعة وعلى مدار اليوم، وتحتفظ وكالات الأنباء الكبرى التي تمتلك محطات تلفزيونية بحق الأسبقية في بث الخبر العاجل أو الحدث المثير، وفي أحيان كثيرة تبث محطة كالـCNN الخبر قبل أن تذيعه الدولة صاحبة الشأن.

أما البرامج الحوارية السياسية فلا تشذ عن النهج المتبع في البرامج الإخبارية، حيث تبدو تلك البرامج وكأنها صممت خصيصاً لفرض وجهة نظر المحاورين وإقناع الجمهور بصوابها، أما المقاربات التي تعالج عبرها الأحداث فهي مقاربات روائية تصاغ بأسلوب وثائقي، يعكس وجهة نظر القيمين على المؤسسة ويعكس آراءهم واهتماماتهم وهمومهم، حيث تستضيف المحطات

عادة أشخاصاً من قادة الرأي في المجتمع ومن مختلف الاختصاصات وتوجه الحوار بالشكل الذي يدفع بالضيف إلى تبني وجهة نظرها وشرحها للناس، فيصبح الضيف كحامل الرسالة وموصلها.

تتوقف القدرة على اقناع الناس على شخصية الضيف وسمعته ومصداقيته ومكانته الاجتماعية، لذلك فالمحطات تختار الضيوف بتأن، كما تفتح هذه البرامج المجال لمشاركة الجمهور، وتبدو أهداف هذه المشاركة وكأنها فقط لإيهام الناس بديمقراطية المحطة المرسلة، وبواقعية وحميمة الأحداث، وتلعب شخصية المذيع / النجم ومدى ثقة الناس به دوراً في توجيه الحوار وتمرير الإيديولوجيات وتثبيتها، ورغم إن الأخبار والبرامج السياسية هي البرامج الأساسية التي تعكس إيديولوجيا الدولة ومواقفها، لكن كون المؤسسات الإعلامية الكبرى هي المسيطرة على صناعة الأخبار وضخها تبقى الأخبار المحلية والعالمية ملونة بلون تلك المؤسسات، وموشاة بطبقة من الوثائقية أو التسجيلية، تجعل من الصعب على المشاهد فرز الحقيقي من الزائف، والواقع من المصنوع.

ولأن البث التلفزيوني لا يخلو من البرامج الوثائقية والتراثية والعلمية والاجتماعية القيمة والعاملة على إغناء المعرفة الإنسانية إما عبر محطات متخصصة أو محطات عامة، تصبح الأخبار المصاغة وفق بنى سردية تشبه الحكايات جزءاً من ذلك كله، يضاف إلى ذلك ما أكدته نتائج معظم الدراسات الميدانية، بأن النسبة الأعلى من المشاهدين تستأثر بها البرامج الإخبارية وبرامج التسلية والترفيه والمنوعات التي ينجذب إليها المشاهدون بقوة، لا سيما من فئة الأطفال والمراهقين والشباب.

خامساً: تأثير الانترنت والانتاج الرقمي على صناعة الأفلام الوثائقية

ارتبط مفهوم صناعة وتصوير الأفلام الوثائقية على مر تاريخ السينما من حيث التنفيذ بالأدوات التي يستخدمها المصور، والتي يمكن تصنيفها حسب تطور فن التصوير تاريخياً ضمن خمسة أنواع:

أولاً: التصوير بأدوات الرسم التقليدية:



وأهمها قلم الرصاص وفرشاة الألوان، وهي المرحلة التي سبقت كل محاولات التصوير الآلي (التقني) التي انتهت إلى اختراع الكاميرا.. وبلغت هذه المرحلة ذروتها مع الكثير من فناني أوربا (الكلاسيكيين) على امتداد عصر النهضة، وما بعد عصر النهضة.

ثانياً: التصوير بالكاميرا الفوتوغرافية:



تستمد الصورة الضوئية أهميتها التسجيلية من كونها وثيقة للمكان، والزمان والأحداث، والأشخاص، ولا شك في أن أهم الصور منذ اختراع التصوير الضوئي هي تلك التي توثق أهم أحداث التاريخ المعاصر وأشخاصه.

ثالثاً: التصوير بالكاميرا السينمائية:



يرتبط اختراع كاميرا التصوير السينمائي باسم الفرنسي لويس لوميير وشقيقه أوغست، وهما أول من قدم عرضا لصور متحركة أمام جمهور في قاعة عامة في عام ١٨٩٥، وجاء ذلك الحدث التاريخي كنتيجة للجهود الإبداعية المتراكمة التي بذلها العديد من الرواد في هذا المجال.

سرعان ما انتشر اختراع الكاميرا السينمائية بين الشغوفين من هواة فن التصوير، خاصة منهم المغرمين بالتنقل والترحال الذين أخذوا يسجلون بكاميراتهم ما يحلو لهم من مناظر وأماكن

وأحداث وأشخاص، وكان ما أنجزه أولئك الهواة والرحالة على درجة من الأهمية بحيث أن بدايات مصطلح الفيلم الوثائقي جاءت لتعبر عما صوره أولئك الهواة والرحالة، وليس عما كان يصوره السينمائيين المحترفين.

رابعاً: التصوير بكاميرا الفيديو (الشخصية):



ترافق ظهور كاميرات الفيديو الشخصية مع بداية ظهور الكاميرات التلفزيونية النظامية المحمولة، وقد صممت لتلبي احتياجات هواة فن التصوير التلفزيوني من حيث صغر حجمها وسهولة استخدامها، ويذكر استخدام كاميرات الفيديو الشخصية من قبل الهواة ببدايات استخدام الكاميرات السينمائية من قبل هواة التصوير السينمائي في الماضي، وهي تستخدم في أيامنا للتصوير أثناء الرحلات وفي جميع المناسبات الشخصية والاجتماعية، ومن أجل التأكيد على أهمية هذه الهواية يجب أن نضع باعتبارنا ثلاثة أمور أساسية: الأمر الأول: إن هاوي التصوير بكاميرا الفيديو الشخصية يجمع عادة بين وظائف كل من المصور، والمونتير، والمخرج أيضاً، الأمر الثاني: إن هواية التصوير بكاميرا الفيديو الشخصية يمكن أن تكون مقدمة ومؤهلة للاحتراف مستقبلاً، خاصة إذا كان المصور الهاوي موهوباً وشغوفاً بفن التصوير التلفزيوني، الأمر الثالث: إن الهاوي الموهوب والشغوف يستطيع أن ينتج بجهوده الشخصية فيلماً تسجيلياً يمكنه من الاشتراك بالمسابقات الخاصة بالأفلام الوثائقية (هناك العديد من مسابقات الدولية الآن تهتم بأفلام الهواة)، ويؤهله هذا مستقبلاً إلى مواقع الاحتراف والإبداع، ليس على صعيد التصوير فحسب، بل وعلى صعيد كتابة السيناريو والإخراج أيضاً.

خامساً: التصوير بكاميرا الهاتف النقال:

لم يكن فن التصوير (الثابت والمتحرك) متاحاً ومنتشراً كما أصبح الآن، ذلك أن خدمة التصوير ..Mobile phone بعد الانتشار الكبير للهواتف النقالة، هي من أهم الوظائف التي أصبح الهاتف النقال يوفرها للمحترفين والهواة، بل وحتى لغير الهواة أيضاً، هذا ما جعل التصوير بتقنيات الهواتف النقالة يتغلغل بسهولة بالغة إلى تفاصيل حياتنا المعاصرة حيث يشمل كل



أشكال المناسبات كالأفراح، والأحزان، والرحلات، والمواقف الكوميدية للكبار والشباب والأطفال، وغيرها، ولا نبالغ هنا بالطبع إذا قلنا بأن الهاتف النقال أصبح في إيقاع حياتنا الراهنة أداةً فورية هامة في تصوير الأحداث الطارئة والمفاجئة لحظة وقوعها، ذلك لان تحضير كاميرا الهاتف للتصوير لا تحتاج لأكثر من ثوان، مما يشكل أحياناً مصدرا بصرياً هاماً جداً للمادة الخبرية والوثائقية التسجيلية بالرغم من انخفاض المستوى الفني لّلقطات، إضافة إلى سهولة استخدام الهواتف النقالة وسريتها في الحالات التي يمنع فيها التصوير بالكاميرات التلفزيونية.

والحقيقة أن الإنتاج الرقمي في عصر التحميل عبر الإنترنت يطور نماذج فلمية وبرامجية جديدة للسوق الإعلامية والفنية؛ فبحلول عام ٢٠٠٦ كان تحميل الأفلام والفيديوهات قد احتل حوالي نصف المساحة الإجمالية على الإنترنت، وفي غضون أيام، جذبت المحاكاة الساخرة المنزلية المتواضعة جماهير عالمية أكبر مما حظي بها العديد من الأفلام الوثائقية في أي مهرجان أو عرض سينمائي، وفي الوقت نفسه، ظل النموذج التجاري الذي يمكنه دعم مثل هذه الأعمال ملحوظاً.

وقد وضعت مراكز الأبحاث العلمية والمختبرات والاستديوهات الكبرى في العالم، مليارات الدولارات من أجل تطوير التكنولوجيا المعنية بالاتصالات، وإذا كان اختراع الأقمار الصناعية والحواسيب قد شكل تحولاً في ميدان الاتصال، فإن تطوير الحواسيب الكبيرة والنظام الرقمي، وإدماج التلفون والتلفزيون والراديو والحاسب معاً في جهاز واحد (التليفون المحمول) متمثلاً في مزج بين الصوت والصورة والنص المكتوب قد شكل ثورة أدت إلى ولادة الطريق السريع للمعلومات، الإنترنت.

وهي (أي الانترنت) شبكة اتصال لا مركزية عالمية للمعلومات، تتكون من عدة شبكات وأجهزة حواسيب متصل بعضها ببعض، فرضت نفسها على الأمكنة الحقيقية، مؤمنة النقل السريع للمعلومة والصورة والنص والصوت مما يؤهلها لتكون الطريق السريع الأساسي للنمو الإنساني، حيث بات بإمكان أي فرد يملك حاسوباً، أن يتجول في فضائه الواسع ويصل إلى الكثير من

مصادر المعلومات، والكثير الوفير من المعرفة عن العالم، كما توفر شبكة الإنترنت للمستخدم فرص التعبير عن ذاته والتحرر من الحواجز التقليدية للزمان والمكان حيث ينعزل الفرد عن محيطه الفيزيائي ويعيش ضمن جماعة وهمية داخل مساحة اتصالية تحتويه، وعبر هذا الوسيط تزول الحدود بين الحقيقي الوهمي، بين المادي وغير المادي، بين الطبيعي والمصطنع، بين القريب والبعيد، بين الأجسام والتكنولوجيات.

والواقع أن قوة شبكة الإنترنت وملحقاتها (فيس بوك، يوتيوب، انستغرام ... الخ) تكمن في أنها تربط الطاقات الفكرية لدى البشر بالوسائل التكنولوجية، وتربط الفرد أينما كان بكل شيء متاح في الكون، وبالآخرين أيضاً، إضافة إلى مساهمتها في تحويل الصرخات الفردية إلى مبادرات جريئة لفتح الحوار والنقاش بين الناس، فجمهور الإنترنت حيوي متفاعل، لأن الإنترنت يوفر منتدى وأفق مفتوح للحوار، يستطيع فيه الجمهور أن يعبر عن نفسه.

لكن لعل أخطر الأدوار التي تقوم بها شبكة الإنترنت في عصرنا الراهن يتمثل في قدرتها على إعادة تأطير التجارب الاجتماعية للفرد، عبر ربطها من خلال التواصل بثقافات لا يربط بينه وبينها الا القليل من العناصر المشتركة، مما ينتج ثقافة جديدة هي ثقافة الإنترنت، وهو ما يعني عولمة الثقافة الانسانية بغض النظر عن تجانس مكوناتها، إلا أن المؤسسات العولمية تستخدم الإنترنت لخلق وتكريس بعض عناصر التجانس عبر الإعلانات، وترويج اللغة الانكليزية كوسيط لغوي عالمي، والأزياء وعادات الطعام، ووسائل الترفيه، كي تشكل قواسم مشتركة بين مختلف ثقافات العالم وهذه القواسم كما نلاحظ، ذات أبعاد سياسية اقتصادية تلبي تطلعات وأهداف تلك المؤسسات.

وهذا يعني أن شبكة الإنترنت في هذا المجال تستكمل وظيفة التلفزيون في تشكيل الجمهور، بل هي أخطر كونها تستهوي قطاعات كبيرة من البشر، خاصة جيل الشباب، الذين يستخدمونها للدردشة والتسلية المغرية وتبادل البريد الإلكتروني والدخول إلى عوالم ومواقع يعبرون من خلالها إلى عالم الكبار، وليعيشوا في واقع مصنوع وفقاً لسياسات وأهداف المؤسسات العولمية.

وتبذل الولايات المتحدة جهوداً حثيثة لتطوير بنية تحتية عالمية للمعلومات، وقد أعلن "آل غور" نائب رئيس الولايات المتحدة الأميركية عام 1994في خطاب له في اليابان: "ان الجهود المبذولة

لبناء هذه البنية التحتية العالمية للمعلومات ستحقق الفائدة لجميع مواطني بلدينا لأننا سنستخدم هذه البنية لمساعدة الاقتصاد، وتعزيز الصحة والتعليم وحماية البيئة والديموقراطية"، وفي ذلك تأكيد على ثنائية الاهداف الاقتصادية والسياسية، فما هو مخفي في اعلان "آل غور" عن البنية التحتية العالمية للمعلومات، هو ان الإيديولوجيا الاميركية المستندة إلى القيم الاوروبية في عصر الانوار ستشكل اسس التجانس الثقافي لمجتمع الإنترنت، أي وفق المبادئ الخمسة التي تبناها الاتحاد العالمي للاتصالات من أجل بناء واستخدام البنية العالمية للمعلومات: "التوظيف الخاص– منافسة مساعدة للتسويق– أنظمة مرنة– مدخل إلى اللا عنصرية– خدمة عالمية"، والمبادئ الثلاثة الأولى تؤكد على الشكل الرأسمالي للملكية والتشغيل والبناء، أما المبدآن الرابع والخامس فيتعلقان بالجمهور، فالفكرة/ الحلم هي تحويل سكان العالم أجمع إلى جمهور واحد تسيطر الجهة مالكة وسائل الإنتاج والقرار الاقتصادي، على قراره السياسي والاقتصادي/ الاجتماعي.

وهو أمر يعني، أن الإيديولوجيا الليبرالية الرأسمالية تقوم بسعي حثيث إلى عولمة الكوكب الأرضي، وإلى تفكيك النظام الفكري السائد في المجتمعات المحلية، أو حتى إلى تدمير نظامها الثقافي، ودمج الجمهور في نظام فكري وقيمي ومعرفي يشكل أرضية صالحة لتقبل الوارد من الجهة المرسلة، مستخدمة في ذلك أحدث تكنولوجيا الاتصالات والكيانات الاقتصادية العملاقة، المالكة في الوقت نفسه للكانتونات الإعلامية الكبرى، مضفية على المفاهيم مضامين ومحمولات معرفية جديدة عابرة للقوميات والوطنيات، فالبرامج التلفزيونية، والمواد المحملة على الشبكة العنكبوتية تؤدي وظائف تتعدى وظائفها الظاهرة، التثقيفية والترفيهية والمعرفية، والمواد الإعلامية المؤدلجة تتناغم في ما بينها لتصيغ عالم الأحلام والأوهام معتمدة على ميل الإنسان إلى النمطية، أي السلوك والتفكير كما يفعل غيره.

وواقع الحال المعاصر يؤكد ان ظهور التكنولوجيا الرقمية غيرت التقاليد الراسخة في عملية انتاج الفيلم السينمائي بشقيه الروائي والتسجيلي، وما بعدها من مراحل كما جعلت توزيع الفيلم وعرضه ابسط اجرائياً، كما ان ظهور التكنولوجيا الرقمية منح صناع الفيلم المستقلون الوسائل لخلق الحقيقة بجماليات الواقعية، أو كما قال المنظر السينمائي الفرنسي "اندريه بازان": "الاستحضار الكامل والكلي للحقيقة، وهو استحضار موجود في المسافة بين الحقيقة والمشهد المأخوذ عنها".

وذلك لان ظهور تكنولوجيا الفيلم الرقمي ساعدت في تجذير مفهوم الواقعية السينمائية لخلق صورة للحوار الاجتماعي الثقافي الذى يشغل المجتمعات عبر اطارات تنظيرية لطبيعة الواقعية السينمائية الممزوجة مع مستحدثات التكنولوجيا في انتاج الفيلم ومراحل ما بعد الانتاج في اطار الثورة الرقمية، في ظل الجدل المتزايد والمتنامي في عالم السينما عن المزايا التنافسية للتكنولوجيا الجديدة، في منح الناس الفرصة لتقديم حكاياتهم الخاصة بعيداً عن القبول والتسليم بما تفرضه هوليوود وامثالها من سينمات تجارية.

فالكاميرا الرقمية صغيرة الحجم ومناسبة ورخيصة الثمن وسهلة الحمل والتطويع لمقتضيات البيئة المرغوب تصويرها، وقدرتها على التسجيل وحفظ الصور في مساحة تخزينية كبيرة وعالية الجودة اكثر من اي نوع كاميرات آخر، مما يساعدها (الكاميرات الرقمية) في ان تلعب دوراً حاسماً في هذه المزايا التنافسية، ومع ظهور تيار من الانتاج الفيلمي الرقمي فثمة ميل لدى صناع الوثائقيات للسرد الفيلمي المعتمد على الواقع، وكذلك، فان ظهور تكنولوجيا المعلومات قد خلق جيل من السينما الرقمية في العالم كله يقودها مخرجين معروفين يستخدمون تقنية الفيلم الرقمي بالتأسيس على حقيقة ان ثمة حاجة إلى الثقة في الصورة والثقة في الواقع، ذلك ان عمق الميدان والذى تم تقديمه بريادية اخراجية عبر التقنيات الرقمية، قد منح المشاهدين الفرصة لاستعراض فراغ الصورة السينمائية بحرية، ومُضاعفة الرؤية عن طريق تثبيت وتحديث واقعيتها، من خلال التأثير الذى تم ابتداعه بواسطة الاضافات الفكرية ذات الصلة، والبدائل التي تحققت في التكنولوجيا والتقنية.

والحقيقة ان صناعة الفيلم الرقمي والتكنولوجيا ساعدوا في (مُضاعفة الرؤية) لان هذه من الامور المستحدثة التي سمحت لصانعي الأفلام بالمقابل بأن يبدعوا نوعاً جديداً من الصورة، وكذلك فان سياسات صناعة السينما والمهرجانات بشكل عام تمتلك القدرة بحيث تفرض اسلوباً معيناً على الطريقة التي يُعرض بها فيلم وكذلك الصورة التي تصل إلى المشاهد.

وعلى سبيل المثال، فقد اختار مهرجان كان السينمائي في عام 2000 فيلماً منفذاً بالتقنيات الرقمية للمخرجة الايرانية "سميرة مخملباف"، انه فيلم (السبورات) وهو يحكى قصة مدرسين ايرانيين علقوا سبورات المدرسة على ظهورهم وبحثوا عن التلاميذ لكى يعلموهم اثناء الحرب الايرانية – العراقية، إن هذا المثال يوضح ان ثمة عوامل لها تأثير على تطوير صناعة الأفلام

الوثائقية، لعل من أهمها ترحيب المهرجانات السينمائية الدولية بهذا النوع من الأفلام، مما يتيح لها قدراً كبيراً من تسليط الضوء عليها وعلى الموضوعات التي تعالجها.

سادساً: الانتاج الرقمي ومراحل ما بعد الانتاج في بناء الحقيقة



أحد تعريفات الفيلم الرقمي أنه: (ظاهرة تكنولوجية حيث يمكن تصنيع السينما بها وتقطيعها وتوزيعها عبر الوسيط الالكتروني الرقمي، وكذلك فانه نوع من السينما اتت لتبقى عبر هذه المستحدثات)، وهو ما يعني أن الحدث المباشر في وقتنا هذا يمكن أن يُسجل في فيلم أو فيديو أو بصورة مباشرة في نسخة رقمية، من خلال ادماج رقمي يجعل المادة المصورة سهلة في المعالجة والنسخ والمونتاج، خاصة وأن اللقطات المُصورة يمكن الآن تخزينها في ملفات الكترونية، مما يقلل من تكاليف طباعة النيجاتيف في فيلم السلولويد، وبالإضافة إلى ذلك فان التصوير بالأسلوب الرقمي هو تطوير غير مسبوق لتصوير اللقطات في عالمنا المعاصر، وفي صناعة الفيلم التقليدي، حيث تم دمج مراحل ما قبل الانتاج والانتاج وما بعد الانتاج، كلها في خطوة واحدة.

بل إن الانتاج الرقمي وتقنيات ما بعد الانتاج قدم تسهيلات غير مسبوقة لخلق واقعية سينمائية ذات خصائص معينة تقود إلى جماليات، ذلك ان التصوير الرقمي يعنى بالضرورة تكلفة منخفضة للإنتاج، هذه التكلفة تعتمد على نوع الكاميرا المستخدمة، مما أتاح الفرصة لأي صانع أفلام (لديه القدرة على امتلاك معدات التسجيل) على خلق جمالياته الخاصة به، إضافة إلى أن الفيديو الرقمي (بجودته المتاحة للمستخدمين) يوفر واقعية لا يستطيع الفيلم السلولويد بجماله ان يصل اليها.

كما أنه (أي طريقة الانتاج الرقمي) غير إلى حد كبير وسائل توزيع الفيلم، وقد كتب الناقد السينمائي الشهير "لوجرناير" بهذا الصدد، قائلاً: (إن ظاهرة اليوتيوب هي افضل مثال، فالناس وبمجرد ان يمتلكوا كاميرات رقمية يستطيعون ان يؤسسوا استديوهات منزلية ويقوموا بنشر اعمالهم بأنفسهم، إن القدرة على تحميل المحتوى الفيلمي على الانترنت زود صانعي الأفلام المستقلين بالأدوات لعرض أفلامهم بدون الحاجة إلى وسائل التوزيع التقليدية، وعلى أية حال، فإن القدرة على عرض الأفلام الروائية الطويلة بأسلوب الوسائط الرقمية لم يلق نجاحاً كبيراً على عكس الأفلام الوثائقية والقصيرة التي اصبحت تشكل ركناً من اركان صناعة السينما في العالم).

أخيراً، لابد من الاعتراف أن تكنولوجيا الاتصال الحديثة عامة، جعلت غالبية الناس اليوم في علاقة قريبة مع الصورة، عن طريق الهواتف الذكية التي يحملونها في أيديهم وجيوبهم، ليس فقط كمدخل إلى عوالم لا حدود لها من الصور، بل أيضا إمكانية التقاطها، أي صنعها، لذلك لم يعد من الغريب أن تمر بحدث ما، مهرجان أو مسيرة، أو حتى حادث سير، فتجد أن بعض المارة، من الشباب والشابات على الأغلب، قد أخرجوا هواتفهم الذكية، وراحوا يلتقطون لها الصور، إما الصور الثابتة، أو الصور المتحركة. إنهم في الواقع يمارسون التوثيق الرقمي لأحداث تحدث أمامهم مباشرة، في الواقع.

ورغم أنه قد يبدو، أنهم يلتقطون الصور أو المشاهد عشوائيّاً، لكن الأمر ليس كذلك تماما، ذلك أن انفتاحهم على عوالم لانهائية من الصور، عن طريق ما يشاهدونه في التلفزيون، وفي الشبكة العنكبوتية، وفي اليوتيوب وغيره من المواقع، يساهم في تراكم خبرات لا حدود لها في ذاكرتهم الصورية، وينطبع بعضه فيها أكثر من البعض الآخر، وهم إذ يلتقطون الصورة، يحتكمون، عن وعي أو غير وعي، بما انطبع في وعيهم من مشاهداتهم، لذلك تراهم ينتقلون من زاوية إلى أخرى، ومن رصيف إلى آخر مثلاً، باحثين عن نقطة تصوير تعطيهم كشفًا أفضل للحدث الذي يصورون، أي باللغة المهنية، هم يبحثون عن وجهة نظر(Point of View،)، يعتبرونها الأفضل لتسجيل الحدث، كذلك يركزون في تسجيلهم على ما يبدو لهم الأكثر أهمية وإثارة، ويخلقون الصلات بين عناصر الكادر.

لكن هل ما صوروه، حتى لو كان طويلاً وحافلاً، يمكن اعتباره فيلماً؟ الجواب: لا. لأن الفيلم الوثائقي كما قال أحد الوثائقيين الأميركيين: "ليس فقط عملية اقتناص صور من الواقع، وقذفها

في وجه المشاهد"، لأن للفيلم بنية، وله منطق، وأسلوب سرد، وجمالية، وله مضمون مبلور ورسالة يريد أن يوصلها إلى المشاهد، تقف وراءها فكرة للسينمائي، وتطورت عنها قصة، وللقصة شخصيات، ولها أسلوب سرد يعتمده السينمائي.

الخلاصة:

فتحت الوسائط الجديدة التي الباب واسعاً أمام الأفلام السينمائية بشقيها الروائي والوثائقي، للتجريب والتجديد، وأيضاً للإنتاج والعرض، وبتكلفة أرخص بكثير عما قبل، وبجمهور غير محدود.

ساعد تطور تكنولوجيا الاتصال الحديثة على ظهور أنواع وأشكال وقوالب جديدة من أفلام الواقع السينمائية والتلفزيونية.

ارتبط مصطلح "التسجيلي" بالتلفزيون كوسيلة إنتاج وعرض، بسبب وفرة الانتاج التوثيقي الإخباري المعتمد على ما هو آني.

هناك أربع أنواع فلمية وبرامجية تنسب ادعاءً للوثائقية بهدف منحها جماهيرية أكبر، بحجة واقعيتها.

ظهور التكنولوجيا الرقمية غير التقاليد الراسخة في عملية انتاج الفيلم السينمائي بشقيه الروائي والتسجيلي، وما بعدها من مراحل إنتاج، وساهم في انتشار الفيلم الوثائقي وجماهيريته.

التمارين:

ضع إشارة (صح √ أو خطأ X) أمام العبارات الآتية:

أ. لا تصنف أفلام الرحلات ضمن الأفلام الوثائقية/ **خطأ**

ب. شبكة الانترنت ساهمت في عولمة الثقافة الإنسانية/ **صح**

اختر الإجابة الصحيحة:

أ. الأفلام التي لا تصنف ضمن الأفلام الوثائقية هي:

A. الدراما التسجيلية

B. تلفزيون الواقع

C. البرامج الإخبارية

D. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة: D. كل ما سبق صحيح

الوحدة التعليمية التاسعة

كتابة الأفلام الوثائقية – مرحلة ما قبل الإنتاج

الأهداف التعليمية:

بعد دراسة هذه الوحدة التعليمية يجب على الطالب أن يكون قادراً على:

1. تمكين الطالب من التعرف على المراحل المختلفة لصناعة الفيلم الوثائقي، وبخاصة المرحلة الأولى منها.
2. اعطاء الطالب فكرة تفصيلية عن مراحل كتابة الفيلم الوثائقي، بداية باختيار الفكرة، ونهاية بوضع السيناريو التنفيذي.
3. تمكين الطالب من فهم كيفية بناء ميزانية انتاج الفيلم الوثائقي، بالاستناد إلى جملة من العناصر المتعلقة بالموضوع، وأسلوب تنفيذه، والكوادر الفنية، والمعدات التكنولوجية اللازمة لإنجازه.

أولاً: مراحل إنتاج الفيلم الوثائقي



صنع الفيلم الوثائقي، والأفلام على اختلاف أنواعها، له جانبان:

الأول: يتعلق بالفكرة، والموضوع، والمعالجة الفنية، والإخراج، ويمكن أن نسميه "بالجانب الإبداعي".

الثاني: يتعلق بالتمويل والميزانيات وتنظيم العمل وإدارته، وهو "الجانب الإنتاجي.

والجانبان متكاملان ومرتبطان أحدهما بالآخر، ويجب أن يعملا بتنسيق وتفاهم تام لإنجاز الفيلم.

وبالاستناد إلى كلا الجانبين، تنقسم صناعة الأفلام عامة، والوثائقية منها، إلى ثلاث مراحل، هي:

مرحلة ما قبل الإنتاج (محور هذه الوحدة التعليمية):

وتتضمن اختيار موضوع الفيلم، وتحضير السيناريو واختيار المعالجة الفنية، واختيار فريق العمل، ومعاينة أماكن التصوير، ومن ثم تأمين التمويل والميزانيات اللازمة لإنتاج الفيلم، وهي مرحلة حاسمة في نجاح الفيلم الوثائقي، وهذه المرحلة تشمل تحضير كل من فكرة الفيلم، والسيناريو ومعالجته، والميزانية، والتخطيط للإنتاج، وتجميع الكادر، ووضع الجدول الزمني، والتعامل مع الطاقم، واتخاذ القرار بشأن نوع الفيلم، هل هو فيلم سينمائي أم فيلم فيديو؟ وتجهيز المعدات.

مرحلة الإنتاج:

وتتضمن عمليات التصوير والمونتاج والمكساج، وإعداد الفيلم بصورته النهائية للعرض.

مرحلة ما بعد الإنتاج:

وتتضمن تأمين دور سينما، ووسائل إعلام، وربما مخاطبة مهرجانات لتسويق الفيلم وعرضه.

ثانياً: تصنيفات الفيلم الوثائقي

يرى الباحث الأميركي "ميتشيل بلوك": أن الأفلام الوثائقية مهما تنوعت، تدخل في واحد من تصنيفات أربعة:

أفلام الملامح الشخصية Portrait:

وهي الأفلام التي تدور حول حياة وإنجازات شخصية ما؛ كاتب، فنان، سياسي، ناشط اجتماعي. مثل فيلم "فنان من القدس" للناقد والمخرج الفلسطيني "قيس الزبيدي"، عن الموسيقي والمغني مصطفى الكرد، وفيلم "فدوى" للمخرجة "ليانا بدر"، عن الشاعرة فدوى طوقان.

أفلام الأداء Performance:

وتدخل في هذا التصنيف شبكة واسعة من المواضيع مثل: أفلام التدخل الاجتماعي، مثل الأفلام عن عمل الأطفال، وعن المرأة وموقعها في المجتمع، والسلوكيات، والأفلام عن الاحتلال والاستعمار ومواجهتهما، وعن التربية والاقتصاد.. إلخ، ويمكن لبعض أفلام الأداء أن تتداخل مع تصنيفات أخرى، مثل فيلم المخرج نزار حسن "ياسمين"، وهو فيلم ينتمي إلى صنف الأداء، لكن يمكن أن نرى فيه أيضاً عناصر لملامح شخصية للبطلة التي يدور حولها الفيلم.

أفلام المكان Place:

تشكل أفلام المدن المعلم الأوضح لهذا الصنف، لكنه يشمل أيضاً أفلام المواقع الطبيعية، والمتاحف والغابات وغير ذلك، وأفلام ثلاثينيات القرن الماضي لكبار المخرجين عن برلين وباريس (كان قد ورد ذكرهما في المقرر أكثر من مرة) خير مثال على هذا النوع، وفيلم المخرج الفلسطيني ميشيل خليفي "معلول تحتفل بدمارها" عن قرية معلول المدمرة قرب الناصرة هو مثال على هذا الصنف، وأيضا على إمكانية انتماء الفيلم لأكثر من صنف، فهو فيلم عن الذاكرة، ودورها في الحفاظ على الهوية، كما يعكس في نفس الوقت، صورة عن المجتمع القروي الفلسطيني قبل النكبة، وهو أيضا فيلم عن القرية نفسها، كما تستعاد في الذاكرة.

أفلام الشعر Poetry:

وهي الأفلام التي تعالج موضوعاتها بأسلوب شعري، مهما كان هذا الموضوع، وتنتمي غالبية الأفلام التجريبية إلى الفيلم الشعري، والواقع أنه لا يخلو فيلم من الأفلام ذات القيمة الفنية العالية، من عنصر الشعر، والمقصود هنا الشعر في المقاربة واللغة السينمائيتين، والمثال البارز على ذلك في السينما العالمية، فيلم "نانوك رجل الشمال"، وهو أيضاً يمكن أن يصنف كفيلم من أفلام الأداء لأنه يتتبع السلوكيات البشرية ويسجلها، وفيلم من أفلام الملامح الشخصية، بل وحتى يمكن أن يصنف كفيلم من أفلام الأماكن، مما يؤكد صعوبة تصنيف أي فيلم تحت نوع واحد فقط، بسبب تداخل الموضوعات الانسانية مع بعضها البعض، وصعوبة فصلها واقعياً.

لذلك، إذا كان المرء قد اتجه نحو السينما كمهنة ووسيلة تعبير، فإنه سيجد أنه في حياته اليومية، يقوم بمراقبة العالم حوله، ولا بد لهذه المراقبة أن تولد الكثير من الأفكار عنده، لكن أكثرها سيكون أفكاراً عابرة، تومض في الذهن، ثم تترسب في الوعي، لتنضم إلى غيرها من الأفكار والأحاسيس والتجارب التي تشكل وعيه كإنسان وكسينمائي، وبعضها سيبقى يلحّ عليه، بل قد يتحول إلى هاجس لا يفارقه، وسيدفعه إلى المزيد من الفحص، قد يؤدي به إلى القرار أنه لابد أن يحولها إلى فيلم، وهكذا تولد الأفكار، ورغم أن الأفكار للأفلام الوثائقية لا حدود لها، إلا أننا سنجد أنها في النهاية، لا بد تنتمي إلى واحدة من المجموعات/ المجالات للفيلم الوثائقي، أو هذه التصنيفات.

ثالثاً: مراحل كتابة الفيلم الوثائقي

لكي يخرج الفيلم الوثائقي بطريقة ناجحة الى شاشة عرضه، لابد من أن يمر بخطوات متتالية ومترابطة مع بعضها البعض، ومن أهم خطوات إنتاج وصناعة الفيلم الوثائقي ما يلي:

أولاً: الفكرة:

يمكن للفكرة أن تأتي لمجرد أن السينمائي قرر أنه قد آن الأوان لعمل فيلم، وحينها سيبدأ ببحث دؤوب عن فكرة، وستصبح عندها مراقبته لما حوله، وقراءاته، ونقاشاته مع رفاقه، وما يسمعه في

الراديو، أو يشاهده في التلفزة، أو يقرأه في الصحف، محكومين بهاجس العثور على فكرة لفيلم، ويمكن أن تأتي الفكرة من جهة ما، تقترحها على السينمائي مثل: محطة تلفزيونية تريد توثيق موضوع ما، أو منظمة أهلية تريد توثيق نشاط لها، أو عمل فيلم عن مجمل نشاطاتها وأهدافها.

وهذا يعني أن هناك مصدران لفكرة الفيلم الوثائقي، الأول هو تكليف المخرج من إحدى الجهات (حكومية، خاصة، أهلية ...الخ) بعمل فيلم وثائقي عن فكرةٍ ما، سواء كانت جهة اجتماعية، أو ثقافية، أو اقتصادية، والمصدر الثاني بأن تأتي الفكرة منه، أي من موضوع الذي يشغله، ويريد أن يكون هو فيلمه.

لكن بروز الفكرة في الذهن، والاطمئنان إليها، ما هو إلا بداية البداية، لأن غالبية الأفكار تفتح أمامنا أكثر من احتمال، وتحمل في طياتها أكثر من موضوع، وعلينا أن نتخذ الخطوات لكي نقرر أيًّا منهم هو الأفضل سينمائيّاً.

البحث هو الخطوة المهمة الثانية بعد الفكرة في الطريق إلى صنع الفيلم، إنه يمكننا من التعرف على العناصر المهمة الموجودة في الفكرة، التي ستمكننا من أن نقرر "ما إذا كان لدينا فيلم أم لا"، وما هي المحاور الكامنة فيه، وأيها يبدو أكثر أهمية، وأغنى بمعطياته؟ وما هي هذه المعطيات؟ هذه العناصر هي:

1. الشخصيات: في المثال أعلاه عن مكب النفايات، قابلت المخرجة الشخصيات في المكان. ذلك لا يكفي، وعليها الآن أن تكتشف الأمكنة الأخرى المتعلقة بالشخصيات، وشخصيات أخرى تكمل الصورة: كعائلات الأطفال مثلاً، هل تعرف هذه العائلات أن الأطفال تركوا مدرستهم للعمل في المكب؟ وهل توافق العائلات على ذلك؟ وما هي الأسباب؟ الأسباب يمكن أن تكون الضائقة الاقتصادية: رب الأسرة لم يعد قادراً على توفير العيش لأسرته، وعلى الأطفال أن يحلوا محله. يمكن أن يكون الأب قادرا على العمل، لكنه لا يؤمن بفائدة المدرسة، ويفضل أن يكسب أطفاله المال للأسرة، أم بسبب رفض الأطفال الدراسة والرغبة بكسب المال سريعاً رغم عدم موافقة الأهل على ذلك؟
2. المدرسة: إدارتها ومعلموها، هل يحاولون استعادة الطفل إلى الدراسة؟ أم يتنصلون؟

3. وزارة التربية والتعليم: الأطفال موضوع البحث ما زالوا، قانوناً، في سن التعليم الإلزامي. فهل تهتم الوزارة بتطبيق القانون؟ ماذا تفعل؟ ما هي إحصائيات التسرب؟ أسبابه؟
4. زملاء الطفل وأصدقاؤه: ما رأيهم في تسربه من الدراسة؟ ألا يحاولون تشكيل ضغط اجتماعي على الطفل للعودة إلى المدرسة؟ أم يتمنون أن يحذوا حذوه ويتسربوا بأنفسهم من المدرسة؟ وهل لذلك علاقة بنظام التعليم، هل بنية وأساليب التعليم تؤدي إلى عدم رغبة الأطفال بالتعلم؟ أم أن الحرية الكامنة في الإفلات من قيود الدراسة تجذبهم؟
5. فلاحون، اختصاصيو بيئة، مواطنون عاديون يعانون من أضرار المكب.
6. لكن فوق كل ذلك وقبله: الأطفال أنفسهم: أيهم يبدو أكثر جاذبية كشخصية رئيسية؟ أيهم قادر على الانفتاح أمام الكاميرا؟ وعرض ذاتيته، وطفولته، وأحلامه؟ هل يودي تحوله إلى العمل في مثل هذا السن بها؟ أم بالعكس، يحقق له حريته؟



الفكرة في الفيلم الوثائقي هي نقطة البداية والركيزة الأساسية لتحقيق الهدف من المعالجة السينمائية لموضوع الفيلم، وفي هذه المرحلة يضع صانع الفيلم في اعتباره أسلوب تقديم الفيلم حيث يحدد طريقة المعالجة المناسبة، بما يتفق مع الموضوع والهدف المنشود والإمكانيات المادية والفنية المتاحة، وكذا بما يناسب الجمهور المستهدف، كذلك يجب عليه الإجابة على مجموعة من الأسئلة، حيث أن الإجابة عليها تكون ضمن خطة تسمى (خطة الفيلم الوثائقي) تقدم عادة الى الشركة او المؤسسة الاعلامية التي يعمل فيها الشخص، أو تقدم الى شركة يرغب صانع الفيلم في أن تقوم بإنتاج الفيلم، وتتضمن:

1. اسم الفيلم؟
2. الهدف من الفيلم؟
3. أهمية الفيلم؟
4. من هو الجمهور المستهدف وما هي خصائصه؟

5. ما مدة زمن عرض الفيلم؟

6. ما الميزانية التقديرية للفيلم؟

وبالإجابة على هذه التساؤلات تقدم الخطة بشكل مكتوب الى الشركة أو المؤسسة التي ستتكفل بإنتاج الفيلم، ويشترط أن يكون الموضوع المختار ذا قيمة، ويرى بعض الباحثون أنه يجب على صناع الأفلام الوثائقية، التركيز على المواضيع المثيرة للجدل.

وعند الانتهاء من إعداد خطة عمل الفيلم الوثائقي وقبولها من الشركة أو المؤسسة يتم الانتقال إلى المرحلة الثانية من اعداد الفيلم الوثائقي.

ثانياً: جمع المعلومات

يتم في هذه المرحلة البحث الدقيق في جوانب الموضوع الذي اخترناه، والبدء بعملية جمع المعلومات الخاصة بهذا الموضوع من جميع الجوانب دون إهمال او تقصير لأي مصدر من مصادر المعلومات المرتبطة بموضوع الفيلم حتى لو كانت مساهماتها بسيطة، وفي هذه المرحلة يجب اعطاء أهمية كبيرة للمصادر الأهلية الموثوقة، ويجب أيضاً الاستعانة بالخبراء والمتخصصين في موضوع الفيلم، وتحديد المصادر يعتمد بدرجة أساسية على التحديد الدقيق للفكرة والموضوع وطريقة المعالجة، حيث يؤدي هذا الى توضيح وتحديد البيانات المطلوبة والمصادر، التي يمكن أخذ واستقاء المعلومات منها.

وتنقسم البيانات حسب المصادر التي يمكن استقاء المعلومات منها الى نوعين:

بيانات ثانوية (Secondary Data):

ويقصد بها مجموعة البيانات والمعلومات الأساسية السابق تجميعها وتسجيلها والمتعلقة بموضوع معين او بظاهرة معينة، وقد تتوافر هذه البيانات في الكتب أو الدوريات أو المجلات العلمية، أو لدى بعض الجهات المتخصصة في جمع البيانات والمعلومات كالمؤسسات العلمية والوزارات ومراكز البحوث، وتتميز البيانات الثانوية بالاقتصاد في التكلفة، وكذا تقليل الوقت والجهد الذي يبذله الباحث في جمع البيانات لأنها تمثل نتائج خبرات سابقة، فضلاً عن إمدادها السينمائي الباحث بمجموعة من المعلومات الشديدة الأهمية لإغناء فيلمه.

بيانات أولية (Primary Data):

وهي التي يقوم السينمائي بجمعها مباشرة ولأول مرة وللأغراض المباشرة للبحث الذي يقوم به، نظراً لصعوبة أن تفي البيانات الثانوية بجميع الاحتياجات التي يتطلبها بحث معين عن مشكلة محددة، وبالتالي فهي أكثر تحديداً وتركيزاً وارتباطاً بمشكلة البحث أو الموضوع الذي يتناوله، وتجمع المعلومات هنا مكتبياً أو ميدانياً أو تجريبياً لأول مرة وباستخدام أحد الطرق التالية: الملاحظة المباشرة، المقابلة، وغير ذلك من أدوات جمع المعلومات.

وتعتبر المشَاهد: أو كما يسميها بعض الوثائقيين "الدليل البصري"، هو الأداة الرئيسية لذلك، فالفيلم يبنى من المشَاهد، وكلما كانت المشاهد حية، والمتابعة حيوية؛ كان الفيلم أكثر جاذبية للمشاهد، وبالتالي أقدر على نقل ما يريد نقله، وأيضاً كلما كانت المشاهد متابعة حية لنشاط سلوكي، كان نقلها للواقع أصدق وأجمل.

ووظيفة البحث الأساسية هي، أن يحدد المشاهد التي لها هذه الصفات، ومن الممكن تصويرها، كما تعتبر المقابلات، هي الأخرى مشاهد، لكنها مشاهد ذات إشكالية، فالسينما الجيدة لا تحب ما يسمى "الرؤوس المتكلمة"، لكن تلك الرؤوس المتكلمة تكون ضرورية على الأغلب لرواية القصة، إذ تورد المعلومات، وتكشف عن الصراعات، وعن وجهات النظر المتضاربة، كما تنقل التجربة الوجدانية للشخصيات، وواجب المخرج هنا، هو التخفيف قدر الإمكان من الجمود الذي يسببه ارتباك الشخصيات المنخرطة في موضوع الفيلم، ودفعها لكي تكشف أحاسيسها وتدافع عن مواقفها، بالشكل الذي يقلل من جمودها.

وهذا أمر يقتضي التعرف جيداً على الشخصيات، أي على "النفوس الفاعلة" في القصة، وأن يتم تحدد النقاط الأكثر مساساً بوجدانهم، وهي النقاط التي تشكل مفاتيح الشخصية النفسية والعاطفية، مع السعي أيضاً– وهذا على جانب كبير من الأهمية– لكسب ثقتهم، إذ يجب أن تكون الشخصيات، الرئيسية خاصة، مقتنعة أن الفيلم من أجلهم، ولصالح قضيتهم، كما يجب استغلال مرحلة البحث للحصول على موافقة الشخصيات على المشاركة في الفيلم، إذ من البديهي أنه من دون هذه الموافقة، فلا فائدة من الاستمرار في العمل على الفيلم.

وفي الإنتاجات المهنية في العالم، ثمة وثائق موافقة على الشخصيات أن توقعها، يتم إبرازها أمام المعنيين: جهات التمويل مثلاً ولاحقاً جهات البث، إذ أن غالبية جهات البث العالمية لا تبث الأفلام الوثائقية من دون وثائق موافقة من كافة الشخصيات التي تتكلم في الفيلم، مهما صغر دورها، بينما في بلادنا، ما زال إعطاء الكلمة كافياً، كذلك يجب الحصول على موافقة المسؤولين وأصحاب الشأن للتصوير في مواقع التصوير التي تم اختيارها للتصوير، وإذا كانت تلك مواقع عامة، مثل مدرسة أو مصنع أو مقهى.. إلخ، فإن البعض يحرص على الحصول على الموافقة المكتوبة والممهورة بالتواقيع من أصحاب الفضاءات الخاصة أيضا كالبيوت، ويجب على المنتج الحصول على هذه الموافقات في مرحلة البحث، وعلى طاقم الإنتاج تأمين الحصول عليها أثناء التصوير أيضاً.

ثالثاً: ملف الفيلم

بعد أن يضع البحث بين أيدي المخرج مجموع المعطيات المذكورة أعلاه، يصبح بإمكانه أن يحدد الأمور الحيوية اللازمة لبناء ملف للفيلم:

1. الفكرة والموضوع (عم يريد عمل الفيلم)؟
2. ما هو مختصر القصة (السينوبسيس synopsis)؟
3. كيف يريد صنع الفيلم، مع أية شخصيات؟ في أية مواقع؟ بأية أدوات فنية؟ بأية لغة سينمائية؟ (أي المعالجة treatment).
4. لماذا يريد صنع الفيلم؟ (تصريح المخرج/ المنتج Director/ producer statement).
5. الخطة المالية Financial Plan.
6. تصور أولي للميزانية Budget.

وهذه هي عملياً العناصر اللازمة لصنع الملف الأولي للفيلم، الذي يعطي فرصة لفهم ثلاث أمور رئيسية:

الأول:

أنه يوضح بشكل مبلور وواضح الفيلم الذي يريد المخرج عمله، بعد أن خاض في مرحلة البحث، وتعرض لكم كبير من المعلومات، وسعى جهده لتصفيتها وبلورتها، وتردد ماذا سيكون الموضوع، وما هو هدفه من الفيلم، وكيف سيصوره، ومن هي الشخصيات وأين سنصورها، وبأية مشاهد، وبأية تكلفة تقريباً، ومن ثم حسم أمره في كل ذلك، ليضعه على الورق بشكل منظم وواضح، ومقسم للعناصر الضرورية التي ذكرناها أعلاه.

الثاني:

أن يكون لدى المخرج ملف واضح ومنظم، ليبدأ رحلة إيجاد شركاء لصنع الفيلم، وبكلمات أخرى، رحلة التمويل الطويلة، والتي سيشكل الملف الأولي بطاقة تعريف الفيلم، والذي يجب أن يرد فيما لا يزيد عن مئة كلمة، أي حوالي 8 أسطر، كما يجب أن تكون الصياغة مختصرة ومركزة، وأن تبدأ بما نسميه الجملة الرصاصة Bullet Sentenc، أو ال Log Line، كأن نقول مثلاً:

"سنروي قصة فلان، طفل في الثانية عشرة من عمره، ترك الدراسة ويعيش غالبية نهاره في مكب نفايات، يكسب منه عيشه"، وسيتابع الفيلم حياة فلان اليومية في مكب النفايات، وصراعه مع العاملين مثله في المكب وتنافسهم على النفايات، واستغلاله من قبل التجار الذين يشترون المواد التي يجمعها.

ثم الحديث عن أسرته، والظروف التي تجعلها تنتزع ابنها من طفولته وتحمله هموم الكبار: وتحوله من الاقتناع بترك الدراسة، إلى الحنين إليها، ورغبته في العودة، ومن يقف في وجه هذه الرغبة، وماذا عملت المدرسة لمنع تسربه؟ والمعلمون؟ وأين حماة تطبيق القانون وحماية الطفولة، هل يقومون حقا بواجبهم، أم يتغاضون بتواطؤ صامت؟

الثالث: المعالجة Treatment

والمعالجة مرحلتان:

1. المعالجة الأولى: المخصصة للملف الأولي للفيلم، وهذه تكون قصيرة، ويستحسن ألا تتجاوز 100 كلمة أيضاً.

2. المعالجة الثانية: عندما تبدي جهات تمويل أو بيوت إنتاج اهتماماً بالفيلم بعد الاطلاع على ملفه الأولي، سيكون أول ما تطلبه، معالجة مفصلة للفيلم، وهي المرحلة التي يتحدد فيها (كما أشرت سابقاً) عنصرين رئيسيين:

- الصنف الذي ينتمي إليه الفيلم: (ملامح، مكان، أداء، شعر).
- الأسلوب الفني الذي سيعتمده الفيلم، والطريقة التي سيتم فيها مونتاجه، وجميع المواد التي يتضمنها الفيلم: الناس والأمكنة والأشياء والأحداث، وهل سيستخدم الأرشيف أو الصور المتحركة، أو أية عناصر فنية أخرى، وكيف سيتواصل مع الجمهور.

رابعاً: السيناريو

طبيعة الفيلم الوثائقي تختلف عن طبيعة الفيلم الروائي أو الخيالي الذي لابد أن يُكْتَب له سيناريو، فالفيلم الوثائقي من الممكن بدء التصوير فيه دون كتابة سيناريو، لأنه يبدأ عادة بتحديد الموضوع، ثم جمع ما يكفى من مادة علمية، أو أدبية، أو فنية خاصة به، ودراستها، ثم معاينة الأماكن التي سيجرى تصوير الحركة التي تجرى داخلها.

ولكن هذا لا يمنع من وجود بعض الأفلام الوثائقية أو البرامج التسجيلية التي يُكْتَب لها سيناريو دقيق لتفاصيل الموضوعات المطلوب تصويرها، مع ما يصاحبها من تعليق كما في الأفلام التعليمية والعلمية، وفى بعض الأحيان يكون التعليق بمثابة سيناريو الفيلم الذى يرافق الصورة التي تشكل في هذه الحالة، وسيلة إيضاح لما يتضمنه التعليق.

هذا وتنقسم مرحلة كتابة السيناريو الخاص بالفيلم الوثائقي الى عدة أقسام:

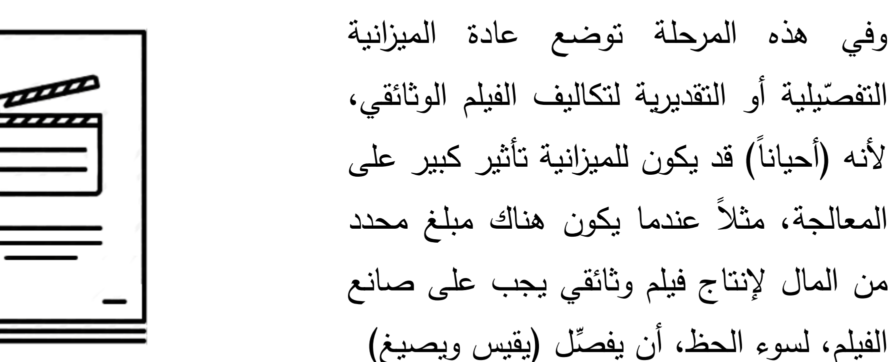
1. السيناريو النظري: بعد أن يقوم صانع الفيلم بجمع المعلومات من المصادر المختلفة، يجب عليه أن يلخص ما حصل عليه من معلومات متعلقة بفكرة الفيلم، ويكتبها بطريقة عادية أي يكتبها على طريقة البحث العلمي، بحيث يحتوي السيناريو النظري على الإحصائيات والمعلومات القيمة فقط، التي تفيد وتمتع المشاهد.

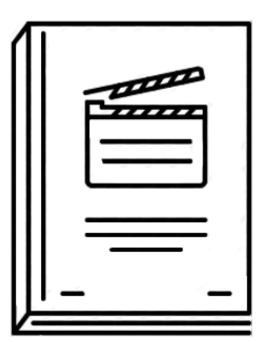
والحقيقة أن مهمة السيناريو النظري الرئيسية، عرض الأحداث و الحقائق التي يجب أن تصور لكي تعطي المعنى الذي يعبر عن الفكرة الأساسية، وتحديد الخطوط العامة للفيلم

بدون تحديد دقيق لأحجام اللقطات أو زوايا الكاميرا أو الحركة التي سوف تسجلها الكاميرا، إذ يترك صانع الفيلم هذه التفاصيل لوقت التصوير حتى يستطيع أن يساير أية تغييرات يمكن أن تطرأ على المكان الذي يصور فيه الفيلم.

2. سيناريو التصوير: هذا السيناريو يعرض بسلاسة الأحداث والحقائق التي يجب تصويرها، وهنا توضع (أي في هذه المرحلة) خطة التصوير بعد تحديد نوع الكاميرا وكذا طاقم العمل، وفي خطة التصوير تحدد أنواع اللقطات وأحجامها وزوايا الكاميرا وحركات الكاميرا أيضاً، ونوعية الموسيقى (أو المؤثرات الصوتية)، وبهذا الشكل فإن مهمة سيناريو التصوير، اعطاء تخيلاً أو تصوراً مسبقاً تاماً عن الفيلم بالكامل على مستوى عنصري الصورة و الصوت.

3. السيناريو التنفيذي: يعتبر السيناريو التنفيذي أهم أنواع السيناريو لأن صانع الفيلم يقوم فيه بالتحضير لعملية المونتاج النهائي، عن طريق السيطرة الإبداعية على التوقيت والسرعة والإيقاع للمشاهد أو للقطات، وذلك لخلق التوتر أو الفكاهة أو الجذب وغيرها من المشاعر عند المتلقي، مع مراعاة وجود علاقة بين أجزاء الفيلم حين تركيبها ولصقها مع بعضها البعض، ويعتبر الوقت والمكان هما المحددان الأساسيان في اعطاء الإيقاع العام للفيلم، الذي يحدده المخرج ويتم توظيفه عبر المونتاج.





وفي هذه المرحلة توضع عادة الميزانية التفصّيلية أو التقديرية لتكاليف الفيلم الوثائقي، لأنه (أحياناً) قد يكون للميزانية تأثير كبير على المعالجة، مثلاً عندما يكون هناك مبلغ محدد من المال لإنتاج فيلم وثائقي يجب على صانع الفيلم، لسوء الحظ، أن يفصِّل (يقيس ويصيغ) المعالجة على قدر الميزانية، خاصة وأن هناك عوامل كثيرة تؤثر على الميزانية مثل: من هو الممول؟ وهل سيتم استخدام طاقماً كبيراً أم صغيراً؟ وهل سيستخدم صوراً حية أم سيعتمد على الأرشيف؟

وبعد الانتهاء من كتابة السيناريو ودراسة الميزانية، يكون قد بدأ العمل الحقيقي، أي الاستعداد للتصوير، وهنا تأتي مرحلة الاستطلاع، فالاستطلاع ضروري للفيلم الوثائقي الذي يتطلب تصويره في مواقع محددة، حيث يتوجب على المخرج والمصور معرفة الأمكنة التي سيصورون فيها، ما شكلها؟ كيفية إضاءتها؟ هل يتوجب إقامة ديكورات؟ وغير ذلك.

ثم تأتي مرحلة التحدث مع الناس واختيار المناسب منهم، ومن يصلح للوقوف أما الكاميرا ومن لا يصلح، وبعد ذلك يتوجب عليه وضع جدول زمني والعمل عليه بدقة من حيث الوقت والمال والأشخاص والمعدات، ثم تأتي مرحلة اختيار طاقم العمل وعدد أفراده، وذلك تبعاً لنوع الفيلم الذي المعتزم إنجازه؛ فطاقم الفيلم الوثائقي الذي يتناول سلوك الأفراد عادة ما يحتاج إلى ثلاثة أو أربعة أشخاص، بينما الفيلم الوثائقي التاريخي الذي يتطلب إعادة تمثيل أحداث تاريخية فيحتاج إلى طاقم كبير.

بعد كل ذلك لا بد من اتخاذ القرار فيما إذا كان الفيلم سيتم تصويره على شريط سينمائي أو على شريط فيديو، وعلى العموم فإن الشريط السينمائي يمنح المخرج كيفية أفضل، تتجلى بوضوح أكثر للصورة، بينما شريط الفيديو يخفف عبء الميزانية، كما أن الشريط السينمائي يتيح للفيلم فرصة عرضه في صالة سينمائية أمام جمهور كبير، بينما هذه الإمكانية لا يوفرها شريط الفيديو، بعد ذلك تأتي مرحلة اختيار المعدات واستئجارها، وهذا يشمل الكاميرات والعدسات ومعدات الإضاءة والصوت.

خامساً: وضع الميزانية التفصيلية



بعد الانتهاء من مرحلة السيناريو، والحصول على موافقة على التمويل، يبدأ المخرج مع الجهة المنتجة بوضع التفاصيل الدقيقة لميزانية الفيلم (بناء الميزانية)، أي كم سيكلف من المال، وحجم

الميزانية تقرره عدة عناصر: كم يوماً سيستغرق التصوير، هل هو في مكان واحد، أم في أماكن متعددة؟ وهل هذه الأماكن متباعدة أم قريبة؟ وما هي "الفورمات أو الأساليب" التي سيصور الفيلم بها، وما نوع الكاميرا اللازم استخدامها، والإضاءة ومعدات الصوت، الذي يجب استئجارهم؟ الأمر ذاته ينطبق على ما بعد التصوير: معدات المونتاج والمكساج، والمونتير المطلوب.

وهذه الأمور تفترض معرفة أسعار الخدمات والمعدات المطلوبة، مثل:

1. حقوق الكتابة وتكلفة البحث/ التطوير وإعداد التريلر RIGHTS & DEVELOPMENT.
2. طاقم الإنتاج لمختلف المراحل، من مرحلة ما قبل الإنتاج، إلى الإنتاج، إلى ما بعد الإنتاج.
3. المواصلات والاتصالات والطعام والنوم.
4. معدات التصوير والصوت، الأقراص الرقمية، البطاريات، الأشرطة اللاصقة وما إليه.
5. المونتاج، مكساج الصوت، ضبط الألوان، إعداد النسخ.
6. التأمينات INSURANCE.
7. الفورمات مثلاً، FORMAT HD، 3d،HDV.
8. مدة الفيلم أي عدد دقائق العرض.
9. التاريخ المحدد أو المرجو للبدء بالتصوير، وتاريخ الانتهاء من الفيلم.

رابعاً: مراحل صنع الفيلم الوثائقي

مرحلة ما قبل الإنتاج:

وتقسم إلى قسمين:

1. مرحلة التطوير Development: وتشمل البحث وإعداد الملف الأولي للفيلم بجميع عناصره (انظر أعلاه) بما فيه التريلر.

2. مرحلة إعداد الإنتاج: تشمل تطوير المعالجة المفصلة، والسيناريو، ثم تحضير الإنتاج: اختيار الطواقم والتعاقد معها، واختيار الأجهزة والمعدات والاتفاق مع المزودين، وإعداد خطة التصوير، والتعاقد مع كافة مزودي الخدمات، كالسيارات المستأجرة والفنادق.. إلخ، وإعداد خطة العمل لمرحلة الإنتاج، أي التصوير.

مرحلة الإنتاج:

أي مرحلة التصوير، وهي بالتأكيد من أهم مراحل الفيلم، فهي التي ستجسد الرؤيا الخاصة للفيلم وتحولها من أفكار مكتوبة إلى مشاهد مصورة ومسجلة، وفيها تلتقط المشاهد حسبما تم تخيلها في المعالجة والسيناريو، ولها تحشد كافة القدرات في الإخراج والتصوير والصوت، وعادة يكون طاقم الفيلم الوثائقي مقلصاً قدر الإمكان، كونه يحتاج إلى الحركة السريعة بين المشاهد والمواقع، وفي المشاهد التي تتطلب المتابعة والحركة، يتكون الطاقم عادة– إضافة إلى المخرج والمنتج المرافق للتصوير– من المصور والمصور المساعد، ومهندس الصوت، وأحيانا يكون ثمة مساعد لمهندس الصوت، أي أن عدد أعضاء الفريق يتراوح بين 5– 7 أشخاص، أما في الأفلام الكبيرة قد يتضاعف العدد، بينما قد يتقلص في الإنتاجات ذات الطابع الشخصي حتى يقتصر على المخرج والمصور ومسجل الصوت.

والمخرج Director يقود هذه المرحلة ويكون مرجعيتها العليا كما هو بالنسبة للمراحل الأخرى، لكن السينما هي عمل جماعي، والمخرج الذي يدرك ذلك، يقودها ليس بالأمر والنهي، بل بالحوار المتواصل مع كافة تشكيلات التصوير، كما يقوم بالحديث مع الشخصيات، الرئيسية خاصة، والثانوية أيضاً ويشرح لها المشهد، والغرض منه، وصلته بالمشاهد الأخرى، وبالموضوع العام للفيلم، ويوجهها كيف تكون الحركة والفعل أمام الكاميرا، بحيث تنخرط الشخصية في التصوير في اطمئنان كامل ووعي كامل، ويكون في مرحلة ما قبل الإنتاج قد تحدث مطولاً مع المصور؛ عن طبيعة الفيلم وأسلوبه، وعن الإضاءة وطبيعتها في الفيلم، وحول الكادر وتطوراته في المشهد، وحركة الكاميرا وإيقاعها، بحيث يتم بالتفاهم بين الاثنين التغلب على المشاكل التي تبرز لدى التصوير الفعلي، وهي تبرز دائما، كما يجري نفس نوع الحوار مع مهندس الصوت.

مرحلة ما بعد الإنتاج:

وتتضمن عمليتي المونتاج والمكساج، وتحضير الفيلم للعرض بصورته النهائية، سواء في السينما أو التلفزيون، اضافة لتحديد موعد العرض المناسب الذي ربما يساهم في نجاح الفيلم وزيادة تقبل الجمهور له.

وعموماً سوف يتم شرح مرحلتي الإنتاج وما بعد الإنتاج بالتفصيل في الوحدة التعليمية اللاحقة.

الخلاصة:

استعرضنا في هذه الوحدة مراحل صناعة الفيلم الوثائقي، مع التركيز على مرحلة ما قبل الإنتاج (محور الوحدة التعليمية).

كما تم الحديث بالتفصيل عن مراحل كتابة الفيلم الوثائقي، بداية من اختيار الفكرة، ونهاية بكتابة السيناريو التنفيذي.

وتم استعراض مراحل بناء الميزانية التفصيلية لإنتاج الفيلم الوثائقي، والعناصر الواجب وضعها في الحسبان عند اعدادها.

وقد قمنا بتلخيص المراحل الثلاث التي يستغرقها صنع الفيلم الوثائقي، والمهام الواجب انجازها في كل مرحلة.

التمارين:

ضع إشارة (صح √ أو خطأ X) أمام العبارات الآتية:

أ. مرحلة معالجة المعلومات تلي مرحلة كتابة السيناريو النظري/ **خطأ**

ب. سيناريو التصوير يحدد الخطوط العامة للفيلم/ **خطأ**

اختر الإجابة الصحيحة:

أ. تشمل مرحلة الإنتاج عمليات:

A. وضع الميزانية

B. المونتاج

C. المكساج

D. كل ما سبق خطأ

الإجابة الصحيحة: D. كل ما سبق صحيح

الوحدة التعليمية العاشرة

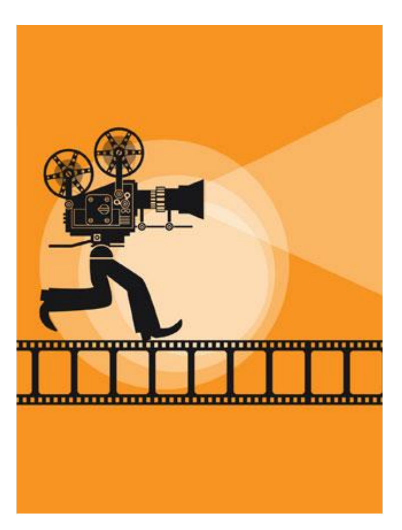
مراحل إنتاج وإخراج الفيلم الوثائقي

الأهداف التعليمية:

بعد دراسة هذه الوحدة التعليمية يجب على الطالب أن يكون قادراً على:

1. فهم مرحلة إنتاج الأفلام الوثائقية، والتي تتضمن واحدة من أهم العمليات الفنية في إنتاج الأفلام، ونعني بها التصوير
2. إعطاء الطالب لمحة مفصلة بعض الشيء عن أنواع اللقطات على اختلاف مداخلها وزوايا التصوير المستخدمة في تصوير الأفلام الوثائقية
3. شرح عملية المونتاج بالتفصيل، باعتبارها عملية تماثل في اهميتها عملية الإخراج
4. استعراض القواعد والاعتبارات الاجتماعية والسلوكية التي تساعد في صناعة فيلم وثائقي ناجح وفعال
5. فهم أهمية مراعاة القواعد الاخلاقية في إنتاج الأفلام الوثائقية، لكي لا يفقد مصداقيته أمام جمهوره

أولاً: مقدمة



كنا قد أشرنا في الوحدة التعليمية السابقة، إلى المراحل الثلاث التي يستغرقها إنتاج وإخراج الأفلام الوثائقية، وتحدثنا بالتفصيل عن المرحلة الأولى من هذه الرحلة، ونعني بها: مرحلة ما قبل الإنتاج، والتي تتضمن اختيار موضوع الفيلم، وكتابة السيناريو، وتأمين التمويل، وإعداد الميزانية.

في هذه الوحدة، سوف نقوم بالحديث تفصيلاً عن مرحلتي الإنتاج، وما بعد الإنتاج، وهما أيضاً مرحلتان حاسمتان في إنتاج الفيلم الوثائقي بالصورة المثلى، خاصة وأن الإخراج للشاشة، سواء أكان في شكل فيلم روائي درامي أو غير درامي، مختلف تماماً عن الإخراج المسموع أو المطبوع.

ثانياً: قواعد مهمة في الفيلم

هنالك قواعد مهمة في الفيلم يجب أن يضعها صناع الأفلام في الاعتبار وهي:



1. أن الفيلم نظام مرئي، لذلك الكلمات التي يكتبها كاتب السيناريو لن يقرأها أحد، والواجب أن تسمع وترى في شكل صور على الشاشة، ولهذا فالمهارة الأساسية لصانع الفيلم تكمن في قدرته على تحويل الكلمات أو السيناريو إلى كيان صوري أو بصري.

2. الفيلم يعرض الحركة، فأغلب الصور التي نراها على الشاشة تنطوي على حركة، وذلك (أي عامل الحركة) ما يميز الصور السينمائية عن الصور الفوتوغرافية، لذلك فالقصص التي يراد تقديمها الى الشاشة يجب أن تتوفر على امكانية ترجمتها من طرف المخرج الى صور نشيطة فاعلة ومتحركة وذات معنى.
3. الفيلم يكشف عما لا تراه العين، الخلية الصغيرة في أجسامنا، البلد الذي لم يسبق لنا زيارته، التفاصيل التي دائما ما نفتقدها ...الخ، لذا يجب على المخرج الوثائقي أن يجسد تلك التفاصيل غير المرئية صوراً حية أمام المشاهد الذي لم يسبق له أن شاهدها على الشاشة أو تعرف عليها.

والحقيقة أن الفيلم الوثائقي صار نوعاً من مصادر التأريخ المرئية في عصرنا الحاضر؛ يبرهن فيه صُناعه على التقدم الكبير الذي وصلت إليه إمكانات طرح الحقائق والأحداث التي قد لا يستطيع قارئ أن يقرأها، أو مشاهد أن يشاهدها من قبل، ليصل إلى الحقيقة الحقة فيها.

ثالثاً: مرحلة إنتاج الأفلام الوثائقية (صناعة نظائر الواقع)

في عصرنا الراهن، ومع التطور الهائل في تكنولوجيا الاتصال، الذي مكن حتى الأشخاص العاديين من ممارسة مهنتي التصوير والمونتاج، يخيل للكثير من الناس أن صناعة الفيلم الوثائقي غاية في السهولة، إذ ما على المرء غير أن يمضي إلى المكان الذي يدور فيه حدث مهم، ليشغّل آلة التصوير ويسجله، وإذا تمكن من الحصول على لقطات مصورة بآلة تصوير فيديو أو هاتف محمول لإعصار مفاجئ يجتاح بلدة ما، لكن المشهد الواقعي للإعصار ليس فيلماً وثائقياً في الحقيقة، وإنما قصاصة إخبارية، كما أن المقابلات الطويلة مع مؤيدين جديين لأي نوع من التغيير الاجتماعي لا تصنع عادة فيلماً وثائقياً.

فأولاً يجب أن يتم تصوير مشهد أو مشاهد جميلة تكون بمثابة شاهد بصري يظهر قول الفيلم الوثائقي بالمعنى البصري، كما يجب أن يكون لدى المخرج فكرة. أي مفهوم يشرح وجهة نظر الفيلم الوثائقي.

إن المشكلة المتكررة بالنسبة للسينما الوثائقية الحديثة تكمن تقريباً في الاعتقاد الضمني لدى العديد من مخرجي الأفلام وثائقية في أن الكاميرا تقوم بطريقة أو بأخرى بكل شيء، كما أن معدات الفيديو الرخيصة الثمن جعلت إمكانية صناعة فيلم وثائقي متوفرة بين أيدي الجميع، لكن المعدات لن تجعل المشاهد المصورة دلالية وممتعة، ومؤثرات الديجيتال وأنظمة المونتاج اللا خطي لا يمكنها تحويل اللقطات العشوائية أو الرؤوس المتكلمة لساعات، إلى بيان وثائقي درامي.

وسنستعرض تباعاً خطوات مرحلة الإنتاج والتي تتمثل في:

التخطيط المسبق

التصوير

الصوت

رابعاً: التخطيط المسبق



أهم الأشياء في صناعة الفيلم الوثائقي، هي عملية التخطيط المسبق، فالافتقار إلى التخطيط في مرحلة ما قبل الإنتاج يترك المشروع دون تصور موحد، ودون ذلك لن تكون هناك استراتيجية واضحة لتجميع الدليل البصري المتعلق بالموضوع، وللتأكد أن مصادر القصة (الشخصيات) قادرون على حكاية قصصهم، بالشكل الذي يمكن أن يشكل دعامة فكرية للشاهد البصري.

خامساً: التصوير

عملية تصوير الأفلام:

فتحت التكنولوجيا الجديدة عالماً جديداً أمام صناع الأفلام الوثائقية؛ فالمعدات الجديدة مكنت صناع الأفلام الوثائقية من تصوير أناس حقيقيين (وليس ممثلين) وهم يمارسون أعمالهم اليومية، وبالتالي أصبحت المشاهد واقعية، ومن هنا أتت سينما الحقيقة، فالكاميرا لا تستطيع الكذب، وصناع الأفلام كانوا يحاولون جلب الواقع وحشره في صندوق صغير (التلفزيون).

أما أفلام هذه الأيام فيتوقع منها أن تكون حقيقية لكن ليس بالضرورة أن تكون واقعية، ذلك لأن الواقع غالباً ما يهرب من أمام الكاميرا ومن الصعب الإمساك به، من هنا تأتي أهمية أن يقوم مخرج الأفلام الوثائقية بتصوير الناس وهم يمارسون حياتهم ويؤدون أعمالهم وليس تصويرهم وهم يتحدثون عن هذه الحياة أو الأعمال.

لكن الواقعية ليست كافية، لأن تصوير كل صورة من اللقطة يتطلب قراراً، وفهم ما يحدث خلال عملية التصوير، وعلاقة ذلك بالنسخة النهائية للفيلم الذي سيعرض أمام المشاهدين.

عادة يجري تصوير الفيلم الوثائقي بناءً على سيناريو مُحْكَم مُحَدَّد الصورة والصوت والتعليق، في الأفلام التعليمية أو حتى فيلماً عن الآثار، حيث تكون المواد المصورة ثابتة وغير متحركة أو متغيرة، ولكن الغالبية العظمى من الأفلام التسجيلية أو الوثائقية، يستلزم تصويرها بالاعتماد على ما يشبه خطة مرنة، لتصوير أكثر من سيناريو محكم، حتى تتيح للمخرج حرية التصرف إزاء الواقع المتحرك المتغير.

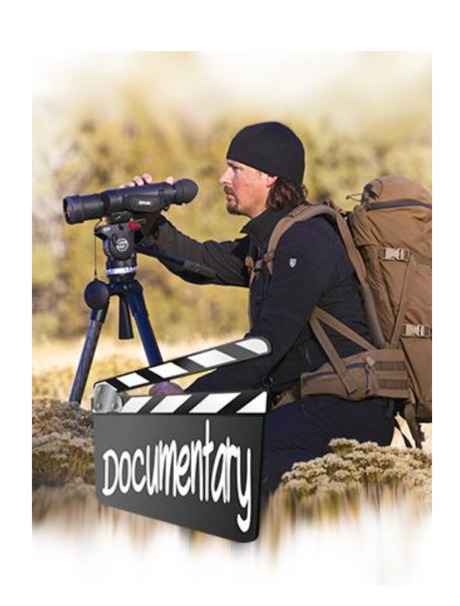
ويترتب على هذه الحرية في التصوير، تحقيق أسلوبية خاصة وهي "الارتجال" حيث يقوم المخرج أو المخرج المصور بإحلال مشاهد بدلاً من أخرى، ويوجه الكاميرا وفقاً لحركة الموضوع والهدف من تصويره دون سابق إعداد لها، وهناك أسلوبية أخرى من أساليب التصوير في الفيلم التسجيلي أو الوثائقي وهى التصوير بالكاميرا المحمولة على الكتف أو على اليد، وتلك الكاميرا تُسْتَخْدَم في تصوير الأحداث المتحركة التي يصعب إيقافها.

وطبيعي أن يكون المخرج "Director" قائد هذه المرحلة، ومرجعيتها العليا كما هو بالنسبة للمراحل الأخرى، لكن الأفلام عمل جماعي، فيتكون الفريق إضافة إلى المخرج والمنتج المرافق للتصوير،

من المصور والمصور المساعد، ومهندس الصوت، وأحيانا يكون ثمة مساعد لمهندس الصوت، أي أن عدد أعضاء الفريق يتراوح بين 5– 7 أشخاص.

وبشكل عام، في مرحلة التصوير لا بد أن يبقى الحوار متصلاً بين جميع أفراد الطاقم، وخاصة بين المخرج والمصور قبل تصوير كل مشهد من المشاهد.

مهام المصور:



يعتبر المصور أهم شخص في صناعة الفيلم بعد المخرج، كما تعتبر الكاميرا أهم آلة في صناعة السينما، فالكاميرا هي النافذة التي يطل منها المشاهدون على كل ما في الأفلام من متعة وإثارة وعلى كل ما في العالم من حوادث وأماكن.

وتتضمن مهام المصور ما يلي:

1. تحديد استراتيجية التصوير، والكادرت وحركات الكاميرا.
2. عمل جدول للتصوير يعتبر كرسم تخطيطي شامل للفيلم كله بما في ذلك إدارة الكاميرا والأضاءة المقترحة والموسيقى (أو المؤثرات الصوتية) والصوت.
3. تحديد مشاهد الفيلم في جدول التصوير مجمعة بالترتيب الذي ستصور به.
4. العناية بالتخطيط والدراسة قبل بدء التصوير بالشكل الذي يمكن أن يوفر في وقت التنفيذ والتكاليف، وبالرغم من كل هذه الدقة والعناية أحياناً ما يحدث تأخير، ويتكلف الفيلم أكثر مما قدر له، وهو أمر يراعى عند إعداد الخطط فتخصص له مبالغ إضافية في ميزانية الفيلم.

مساعد المصور:

ويساعد المصور في عمله مساعدون حيث:

المساعده الأول:

يتولى العناية بالكاميرا والتأكد من صلاحيتها للعمل، ويضع لها الأفلام، ويتولى أيضا قياس المسافة بين الهدف والكاميرا بشريط طويل، حتى يمكن ضبط عدسات الكاميرا.

المساعد الثاني:

يتولى "الكلاكيت، أي تحديد بداية كل مشهد" في أول كل مشهد، ويكتب تقريراً دقيقاً عن كل مشهد، يحتوي على البيانات المتعلقة بكمية الضوء الذي عرض لها الفيلم، ورقم اللقطة ونوعها وطول الفيلم الذي صور، ويرسل هذا التقرير للمونتير، والمعمل في حال كان الفيلم سينمائياً، أما إذا كان الفيلم فيديو، فيكتفي مساعد المصور الثاني بتحديد بداية كل لقطة ونهايتها مع شرح للمشهد ككل.

عامة في مرحلة التصوير، يسعى المخرجون الوثائقيون لتسجيل لقطات حية من الأحداث ذات الصلة بموضوعهم، لقطات واقعية من أحداث الحياة الحقيقية، تدعم وجهة نظرهم فيما يتعلق بأفكارهم وموضوعاتهم، إضافة إلى تصوير اللقطات التأسيسية، التي تخلل لقطات المقابلات والأحداث الحية، بدون وجود أي شيء بينهما، وهي لقطات بسيطة وقصيرة، لكنها جزء هام جداً من الفيلم الوثائقي، مع الأصوات الواقعية والتأثيرات الصوتية المميزة لموقع التصوير.

أيضاً يقوم المخرجون الوثائقيون عادة، بتصوير لقطات تكميلية Broll، بالإضافة إلى اللقطات التأسيسية، وهي مجموعة من اللقطات الثانوية، تسمى البيرول، ويتم من خلالها التركيز على تصوير أشياء هامة متعلقة بالموضوع، أو عمليات ملفتة للذهن، وعموماً اللقطات التكميلية بالغة الفائدة من أجل التدفق البصري السلس وضمان الوتيرة السريعة، حيث أنها تتيح للفيلم البقاء نشطاً فيما يخص الرؤية البصرية.

كذلك أحياناً ما يلجأ المخرجون لتصوير مشاهد تمثيلية، إذا لم يتوفر لهم لقطات واقعية من الأحداث التي تناقشها أفلامهم الوثائقية.

اللقطة Shot:

تعريف اللقطة:



هي وحدة بناء الفيلم، تماماً مثلما الكلمة هي وحدة بناء اللغة، وهي عبارة عن جزء صغير من الفيلم الذي يتم تصويره بصفة مستمرة ودون توقف، للشخصيات أو المنظر أو الحدث أو أي شيء يراد تصويره، وتحدد اللقطة من لحظة إدارة الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف أو حتى يتم النقل إلى منظر آخر أو حدث آخر، أو كاميرا أخرى واللقطات تجمع معاً لتكون مشهد، والمشاهد تجمع معاً لتكون فصولاً.

وتتفاوت أَطوال اللقطات، من عدد قليل من الكادرات (الصور الثابتة) إلى طول ربما يصل إلى عدة دقائق، ويعتبر معدل طول اللقطات السائد على مدار الفيلم، من أهم عناصر خلق الإيقاع العام، والذي يساعد على توصيل هدف الفيلم إلى المتفرج.

ويرى الناقد السينمائي "دانييل أريخون"، أن اللقطة من أهم أدوات قواعد اللغة السينمائية، وهي أصغر وحدة في اللغة السينمائية، ويتكون الفيلم الطويل من آلاف من الصور منظمة داخل اللقطات، واللقطة تبدأ من بداية حركة الكاميرا وحتى توقفها، وطولها قد يستغرق طول زمن رمشة عين، أو يستغرق 10 دقائق.

أنواع اللقطات the size of shot:

تعتمد اللقطة وحجمها على المسافة الفعلية التي بين الكاميرا والشيء الذي يتم تصويره، وعلى نوع عدسة الكاميرا أثناء التصوير، وكل حجم يقوم بتوصيل معلومات تختلف عن الآخر، وتحقيق دلالة وأثر مختلف لدى المشاهد.

اللقطة البعيدة جداً Extreme Long shot (Els):

هي لقطة تحتوي أكبر كم من معلومات يمكن أن تصل إلى المتفرج، حيث إنها تعرض المناظر الطبيعية، أو مكان ما من مسافة بعيدة، وتستعمل كذلك في تصوير اللقطة التأسيسية Establishing shot في بداية المشهد، لتوضيح المكان الذي يتم تصويره، ووضع كل شخصية داخله، منعاً لعدم حدوث تداخل لدى المتفرج في معرفة مكان كل منها، في بقية لقطات المشهد.

اللقطة البعيدة (Ls) long shot:

تعرض صورة شخص بكامل هيئته من أعلى الرأس إلى القدم مع جزء كبير من المكان الذي حوله.

اللقطة المتوسطة البعيدة (MLS) Medium long shot:

تصور الشخص من أعلى رأسه إلى ركبتيه، وتسمى أيضاً اللقطة الأمريكية أو "الويسترون" American shot.

اللقطة المتوسطة (M S) Medium shot:

تصور الشخص من أعلى رأسه حتى خصره.

اللقطة المتوسطة القريبة (Mcs) Medium close shot:

تصور الشخص من أعلى رأسه حتى صدره.

اللقطة القريبة (CU) close UP:

تصور الشخص من أعلى رأسه حتى كتفيه، أو أي جزء تفصيلي من شيء يتم تصويره.

اللقطة القريبة جداً (ECU) Extreme close up:

تصور التفاصيل الصغيرة للموضوع المصور، وقد تصل إلى مجرد تصوير عين أو فم، أو حتى حدقة عين ...الخ.

أيضاً هناك تقسيم آخر لأنواع اللقطات:

1. لقطة بعيدة (عامة) Totala
2. لقطة نصفية (حتى الصدر) bust shot
3. لقطة متوسطة (حتى الركبتين) Knee shot
4. لقطة ثنائية 2- shot (تجمع بين شخصين)
5. لقطة ثلاثية 3-shot (تجمع بين ثلاث أشخاص)

6. لقطة من خلف الكتف over shoulder shot

7. لقطة عكسية Cross shot

زاويا اللقطات the Angle of the shot:

نقصد بالزاوية مكان الكاميرا بالنسبة للشيء الذي يتم تصويره، حيث كل زاوية للتصوير تحمل معنى للمتفرج مختلف عن الآخر.

لقطة مستوى العين Eye– Level shot:

وفيها تكون الكاميرا على مسافة خمسة أو ستة أقدام من الأرض، أي على نفس مستوى عين شخص عادي ينظر إلى الشيء المصور، وتعتبر اللقطة ذات الزاوية القياسية (المعيارية) بالنسبة لبقية الزوايا.

لقطة الزاوية السفلى Eye_ Level shot:

وفيها تكون الكاميرا أخفض من الشخص المصور، لتظهره أكثر طولاً، وجلالاً، وقوة، وهيبة.

لقطة الزاوية العليا High– angle shot:

فيها تكون الكاميرا أعلى من الموضوع المصور، أي تنظر إليه من علو، فتقزمه، وتظهره بحجم أقل من حجمه الحقيقي، كما تظهره في موقف الضعيف، الواهن.

اللقطات المتحركة The Movement of the shot:

وفيها تتحرك الكاميرا، لتظهر الصورة وكأنها تتحرك أو تغير من اتجاهها، أو تتغير من منظور المتفرج، ويسمح تحريك اللقطة للمتفرج، أن يتابع حركة شخصية، أو سيارة مثلاً، أو أن يشاهد الشيء المصور من وجهة نظر الشخصية نفسها أثناء حركتها، وهو ما يشد انتباه المتفرج إلى الأجزاء التي يريد المخرج أن يلفت نظره إليها، وهي أنواع:

لقطة التتبع Traveling shot:

وتكون فيها الكاميرا مثبتة على منصة ذات عجلات dolly أو شاريو، تتحرك على قضيبين متوازيين حتى تساعد على سهولة ونعومة حركة الكاميرا، أثناء متابعة حركة الشيء المراد تصويره ومتابعته من مكان إلى آخر.

لقطة الرافعة Crane shot:

تثبت الكاميرا فيها على ذراع رافعة Crane لتتحرك أفقياً، ورأسياً، وفي جميع الاتجاهات حتى تقترب وتبتعد عن الشيء الذي تقوم بتصويره بشكل درامي دلالي.

اللقطة البانورامية pan shot:

تتحرك الكاميرا فيها بشكل أفقي إلى اليمين أو إلى الشمال، وهي ثابتة في مكانها، أو لتلقي نظرة بانورامية (شاملة) على مكان ما.

اللقطة التلت Tilt shot:

تتحرك الكاميرا فيها بشكل رأسي إلى أعلى أو إلى أسفل، وهي ثابتة في مكانها، إما لتتبع شخص يصعد أو ليهبط إلى أسفل، أو لتصوير وجهة نظر شخص ينظر إلى أعلى أو إلى أسفل.

عدد الأشخاص داخل اللقطة The number of Characters Within the shot:



وهي اللقطات التي تسمى بعدد الأشخاص التي يتم تصويرهم داخل إطارها، وهذه اللقطات:

1. لقطة واحدة The one – shot أي اللقطة التي تصور شخصاً واحداً.
2. لقطة الاثنين The TW – shot أي اللقطة التي تصور شخصين.
3. لقطة الثلاثة The Three – shot أي اللقطة التي تصور ثلاث شخصيات.

هذا، ويمثل التصوير أحد العناصر الرئيسية في الإنتاج السينمائي أيا كان نوع الإنتاج، إلا أن ذلك لا يقلل من أهمية وحيوية العناصر الأخرى.

سادساً: الصوت



يحتوي شريط الصوت في الفيلم على أربعة عناصر:

1. المؤثرات الصوتية
2. الموسيقى
3. الكلام والتعليق
4. الصمت

وهذه الأصوات يمكن استخدامها مع بعضها أو بصورة مستقلة بشكل واقعي أو بشكل تعبيري متزامنة مع الصورة، بمعنى أن تكون صادرة في نفس اللحظة، ومتوافقة مع الحركة في شريط الصورة، وعادة شريط الصوت النهائي يتكون من الأشرطة السابقة حيث يتم مزجها مع بعض، لكن أهم الأشرطة هو الذي يتم تسجيله أثناء تنفيذ الفيلم مصاحباً للتصوير، أي التسجيل المباشر مثل

شخصية أو راو أو قاص يحكي عن شيء، أو ماكينة تدور بصوت معين، أما الموسيقى أو الأغاني فتسجل قبل التصوير وتركب على الصورة عند المونتاج.

سابعاً: مرحلة ما بعد الإنتاج

وتتضمن هذه المرحلة جملة من العمليات الفنية والترويجية والتسويقية التي تنتهي بعرض الفيلم على شاشات دور العرض السينمائي أو الفضائيات التلفزيونية أو الشبكة العنكبوتية ومواقع التواصل الاجتماعي أو كلهم معاً، وتنقسم هذه المرحلة إلى:

أولاً: المونتاج Montage/Editing:

المونتاج من المراحل المهمة في الفيلم الوثائقي، فبدونه تكون المواد المصورة مجرد كومة من اللقطات المبعثرة لا قيمة لها مهما كانت جودة التصوير، ولذلك يتم الاعتماد على المونتاج في بناء الفيلم، خاصة الذي لم يوضع له سيناريو محدد منذ البداية،



حيث يجلس المخرج مع المونتير لتحديد لقطات بداية الفيلم ونهايته، ثم يعمل بعد ذلك مع المونتير على ترتيب ما بينهما من مشاهد ولقطات محاولاً الوصول إلى بناء درامي أو جمالي متصاعد من البداية إلى النهاية.

تعريف المونتاج:

1. المونتاج بمعناه الدقيق هوعملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين وتخليق الأفكار والمعاني والأحاسيس والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم.

المونتير يتسلم لقطات التصوير اليومي من المخرج أو المصور ويبدأ في مشاهدتها، وبترتيبها، كما يقوم بمطابقة الشرائط المصورة، والصوت بآلة التزامن الموجودة لديه طبقاً

لتسلسل السيناريو من ناحية، ولمواقع اللقطات داخل المشهد من ناحية أخرى، ويعد المونتاج أهم مرحلة من مراحل العمل الفني حيث يتضمن جميع العمليات التي تتم بالنسبة للصوت والصورة الفيلمية والتليفزيونية بين نهاية التصوير والإنتاج، وبين العرض النهائي لهما.

2. الكلمة الشائعة في الاستديوهات العربية المونتاج (أي التوليف) مأخوذة من الفعل الفرنسي Monte وهي تعني التجميع، والتحديد، والتركيب، والتنسيق، واللصق، وسلسلة السياق، وترابط التتابع في وقت واحد، وتسمى في السينما المونتاج الفيلمي Film Editing، أما في التليفزيون فتسمى مونتاج ما بعد الإنتاج Production Post Editing.

3. يعرف "أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة" هذه العملية بأنها: "عملية فنية وحرفية تقوم أساساً على عمليتي القطع واللصق، وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق السرد الفيلمي أو التقطيع الفني، الذي وضعه المخرج مع المؤلف في معظم الأحيان.

4. يرى "أحمد زكي بدوي" في أن المونتاج أو التوليف المبدع هو: "عملية فنية خلاقة لاختيار وترتيب وتوليف وتسلسل المناظر والأصوات لإخراج الفيلم في صورته النهائية بشكل إبداعي جديد، ويتضمن هذا النوع من التوليف تعديلا للواقع والحقيقة".

5. يقرر محمد فريد عزت أن المونتاج: "صورة مركبة تصنع بضم عدد من الصور المستقلة بعضها إلى بعض"، كما يعرف بعض الباحثين في الوطن العربي المونتاج بأنه: "تهذيب الفيلم أو شريط الفيديو باستبعاد لقطات غير صالحة من حيث المضمون أو النوعية، أو إضافة لقطات ما أو تبديل ترتيب اللقطات بطريقة مخالفة لترتيب تصويرها"، بينما يقصد بكلمة المونتاج في الولايات المتحدة الأمريكية معنى آخر، وهو: "مجموعة من اللقطات الفيلمية أو المسجلة على فيديو غير مرتبة زمنياً لإيجاد فكرة معينة، وغالباً ما يكون موضوعها انتقالياً كمرور الزمن أو مرور الحوادث، وقد ترتبط الصورة فيها بالمزج أو الازدواج أو أي مؤثرات خاصة أو حيل أخرى".

6. يرى "تايمز وهادسون Thames a Hudson"، أن المونتاج: "عملية تغطي جميع المراحل ما بين تصوير وتسجيل الفيلم والانتهاء من إخراجه، وهي عملية تتضمن ترتيب جميع المواد، واختيار القرارات الخاصة بما سيظهر في الشكل النهائي"، بينما يرى"هارمسورز Harmsworth" أن المونتاج: "أداة تستخدم في خلق صورة ذهنية معينة في عقل

الجمهور؛ وذلك لخلق إحساس أو جو معين من خلال سلسلة من اللقطات التي تعرض واحدة تلو الأخرى بسرعة وبدون ترتيب منطقي واضح".

7. يسمي البعض المونتاج، بعملية صياغة الفيلم في شكله النهائي بما في ذلك اختيار وترتيب اللقطات، والمشاهد، والفصول، ومزج كل شرائط الصوت مع الصورة، وأحياناً يطلقون عليها كلمة تقطيع (Cutting)، ولكن هذا المصطلح يعبر عن العملية من الناحية الحرفية فقط، بدون أي نواحي درامية أو فنية، يتطلبها عمل فيلم مؤثر ومترابط، ولا يتضمن أيضاً عملية مزج شرائط الصوت مع الصورة.
8. يصف "بون وچونسون Bone a Johnson" المونتاج بأنه: "واحدة من أهم خطوات عمل الفيلم حيث تتضمن اختيار أحسن الزوايا واللقطات، التي تم تصويرها وتركيبها في وحدة متكاملة داخل مشاهد، وفصول، وسرعة وتوقيت مناسبين"، أما "بوب فوس "Bob Foss فقد عرف المونتاج على أنه: "ليس مجرد لصق لقطتين من الفيلم معاً مع مراعاة قواعد التتابع Continuity، ولكن أين وكيف، ومتى القطع؟ يعتمد في المقام الأول على أسلوب الفيلم ككل، فالقطع الناعم في موقف معين، قد يعتبر قطعاً خشناً في موقف آخر".
9. "سيجل siegel" يرى أن المقصود بكلمة مونتاج: "تركيب جزئيات الفيلم بشكل خلاق من حيث الأفكار والمعاني والأحاسيس والإيقاع والحركة وتحقيق الوحدة الفنية للفيلم ككل".
10. يرى "أرنست Ernest" أن مسئولية المونتاج تقع على عاتق عدد كبير من الأشخاص حيث تبدأ من كاتب السيناريو، وتمر بالمخرج حتى تصل إلى المونتير الذي يقوم بتحويل رؤية المخرج وأفكاره الخاصة بالإيقاع، إلى خط سير للفيلم.

المصطلحات المفسرة لعملية المونتاج:

من وجهة نظر "منى الصبان" الأستاذ بمعهد السينما في مصر، هناك ثلاثة مصطلحات تستعمل مجتمعة لتفسير معنى عملية المونتاج، وهي:

1. حرفية المونتاج The Techique of The Editing: وهي التقنية التي يستعملها المونتير في فصل نسخة المواد السينمائية المصورة بالبوزتيف positive material والمطبوعة من نسخة النيجاتيف الأصلية original negative بعد كل يوم تصوير إلى لقطات، وإعادة تجميعها في مشاهد، بالشكل الذي يتيح الفرصة للمونتير في آخر يوم تصوير

للفيلم، بأن يكون قد قام بواسطة جهاز التزامن (السنكرونيزر) synchronizer، بتجميع جميع لقطات الفيلم في تزامن مع الصوت الخاص بكل منها، الذي سجل أثناء التصوير. واستعمال جهاز المفيولا Moviola للمونتاج في الأفلام المصورة سينمائياً، غايته حذف الأجزاء غير المطلوبة من اللقطات، للحصول في النهاية على نسخة مبدئية Rough Cut من الفيلم، ويستمر المونتير في عملية القص واللصق بين اللقطات باستعمال جهاز اللصق Splice حتى يحصل في النهاية على نسخة نهائية Fine Cut، تتضمن المؤثرات البصرية Optical effects التي تم تنفيذها أثناء التصوير، أو أي وسائل انتقال Transition يختارها بين اللقطات مثل المزج Dissolve، أو الظهور والاختفاء التدريجي Fade In–Out.

وتتضمن حرفية المونتاج تركيب شرائط الصوت المختلفة مثل الحوار Dialogue، والمؤثرات الصوتية Sound effects، والموسيقى Music في تزامن مع صورة الفيلم، والقيام بعملية مزج MiX بين هذه الأصوات لتصبح على شريط صوتي نهائي واحد، ثم يقوم المونتير بقص ولصق وتركيب نسخة النيجاتيف الأصلية original negative، مطابقة تماماً للنسخة النهائية البوزتيف positive Final، ليتم في النهاية طبع نسخة واحدة standard copy للعرض، تتضمن صورة الفيلم، والشريط الصوتي النهائي الواحد.

2. حرفة المونتاج the Craft of the editing: وهو ما يعبر عن الحرفة (الصنعة) في اختيار اللقطات المهمة من الموارد المصورة، لاستبعاد ما هو غير مهم فيها في حدود كل العناصر التي تتضمنها كل لقطة، والغرض منها في توصيل الفكرة الرئيسية للمتفرج، وكيفية تجاوز هذه اللقطات في ترتيب معين يؤثر على الادراك الحسي للمتفرج، بل وكيفية الانتقال بين كل منها، حيث أن تفضيل وسيلة انتقال على أخرى، يعتمد على الانطباع الذي يريد المونتير توصيله إلى المتفرج، وفي التمكن من عرض سلسلة من الأحداث المتتالية، بحيث يظهر كل تطور جديد في القصة في اللحظة المناسبة من الناحية الدرامية، أي المحافظة على توقيت Timing، وسرعة pacing، وإيقاع Rhythm لقطات الفيلم.
3. فن المونتاج the Art of the editing: فن المونتاج السينمائي يعبر عن معنى أبعد من حرفة المونتاج، فهو يعبر عن العملية الإبداعية التي تتم أثناء جمع عدد من اللقطات بهدف خلق تأثير معين على المتفرج، فعن طريق السيطرة الإبداعية على التوقيت

Timing، والسرعة pacing والإيقاع Rythm، للقطات والمشاهد، يمكن خلق التوتر Tesion، أو الفكاهة Humor، أو الاسترخاء Relaxation، أو الإثارة arousal أو الغضب anger أو غيرها من المشاعر، وهكذا فالمونتاج ليس حرفية أو حرفة أو فناً، بل هو خليط من الثلاثة ليخلق في النهاية الفيلم السينمائي المؤثر.

4. مونتاج الفيديو: مونتاج أفلام الفيديو يختلف اختلافاً كبيراً عن المونتاج السينمائي، ويتم إلكترونياً من خلال جهازي تسجيل فيديو video Cassett Recorders وجهازين للرؤية Monitors، ووحدة مراقبة كنترول control Unit،



والتي تعمل على ضبط توقيت بدايات ونهايات اللقطات، وهي أقل نوعية من معدات مونتاج الفيديو تعقيداً وتسمى off lineEditing، وجميع الانتقالات هي القطع فقط، حيث تقوم إما بعمل تجميع للصورة والصوت والكنترول تراك Assemble editing، أو بعمل إسقاط للصورة أو للصوت فقط، أو لهما معاً بشكل منفصل Insert Recording، وفي الفيديو أيضاً سجل لقرارات المونتاج Edit Decision حيث يقوم المونتير بكتابة أرقام الكود الزمني Time code لبداية كل لقطة ونهايتها، ويتم هذا إما يدوياً أو عن طريق الكمبيوتر، وهذا السجل هو ما تعتمد عليه مرحلة المونتاج النهائية on line Editing، ويتم خلالها تنفيذ جميع وسائل الانتقالات والمؤثرات التي اتخذ فيها قرار في مرحلة المونتاج الأولى، ولكن على شريط عالي الجودة ليكون الشريط الماستر أي النسخة الرئيسية، وقد يرى المونتير عدم التقيد بترتيب السيناريو، حيث لا تمكن اللقطات المصورة من ذلك، أو أنه قد وجد ترتيباً أفضل اتضح له بعد مشاهدة ما تم تصويره، لكن ذلك لابد من أن يتم بالاتفاق مع المخرج المسؤول الأول والأخير عن الفيلم ككل.

وبعد اكتمال مونتاج مشاهد الفيلم كصورة، وكذلك الشريط الصوتي الخاص بالحوار، يتم تكوين الشرائط الصوتية الأخرى، المؤثرات والموسيقى، وفقاً لما سبق تفصيله، وباكتمال كل الشرائط الصوتية، يقوم المونتير بضبطها جميعاً مع بعضها البعض ثم مع الصورة،

ويضع العلامات اللازمة لعمليات المكساچ للاسترشاد بها في تحقيق التأثيرات الصوتية المطلوبة.

والمونتير والسيناريست والمصور والمخرج هم الأعمدة الأربعة لفن الفيلم، ويحتاجون إلى جانب التأهيل العلمي، إلى الحس الفني وسرعة البديهة والقدرة على العمل في إطار الفريق.

ثانياً: المكساج (مزج الأصوات)



عملية المكساج لا تتم إلا بعد عملية المونتاج وترتبط بها ارتباطا وثيقاً، وهي آخر خطوة في مجال التسجيل الصوتي، ويتم فيه مزج أشرطة الصوت المختلفة لتخفيف حدة القطع بين اللقطات حتى يتم الانتقال بسلاسة، وبشكل غير محسوس، مع معالجة مستويات الصوت للتوليف بينها، وكذلك لضبط تناسق الصوت بين الصوت الأمامي وصوت الخلفية، والعناصر الصوتية الأخرى، مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية على شريط واحد يتم طبعه في النهاية بجوار الصور على شريط النسخة النهائية "الاستاندرد أو الماستر".

وفي هذه المرحلة يتم تسجيل التعليق النهائي بعد الانتهاء من مرحلة المونتاج، في حال كان الفيلم من النوع الذي يعتمد على تعليق صوتي من خارج الكادر لتفسير الأحداث، وللربط بين أجزاء الفيلم، حيث يقوم التعليق بالربط بين المقابلات واللقطات من الحياة الحقيقية عن طريق السرد المتماسك، ومن ثم بعد ذلك يتم تركيب الموسيقى التصويرية للفيلم، التي من المفترض أن يكون الموسيقي قد وضعها، بعد أن قرأ السيناريو أو المعالجة، وتحدث مطولاً مع المخرج عن طبيعة ونوع الموسيقى التي يتوخاها لفيلمه، ليبدأ بإعداد تنويعات موسيقية متماشية معها، ثم ينتظر بعدها حتى يجهز المونتاج الأولي للفيلم، فيشاهده، ويتعرف إلى الأماكن التي تحتاج للموسيقى في الفيلم، ونوع تلك الموسيقى (موسيقى حزينة؟ سريعة؟ متوترة؟ انتقالية بين الفصول؟...إلخ)، ثم يؤلفها ويسجلها، ويسلمها للمونتير أو المكسير، الذي يضعها في أماكنها، مع تحديد أماكن خفضها ورفعها.

والجدير بالذكر أن مجمل عمليات ما بعد الإنتاج مثل عمليات ما قبل وأثناء الإنتاج، تتم بإشراف المخرج، وهو المرجعية العليا في ذلك، كما قد نوهنا لذلك سابقاً.

ثالثاً: عرض الفيلم





الأفلام يتم صناعتها حتى يتم مشاهدتها من قبل الجمهور، وعادة، المكان الأول الذي يتم فيه عرض الأفلام إما شاشات التلفزيونات المنتجة لهذه الأفلام، أو دور العرض السينمائية الصغيرة التابعة لهيئات ثقافية وفنية داعمة للأفلام الوثائقية، أو مهرجانات الأفلام المهتمة، حيث توفر المهرجانات السينمائية ومهرجانات الفيديو، الفرصة للمخرجين وأفلامهم لاكتساب قدر من الظهور والإعلان، والترويج، والتسويق للأفلام الوثائقية في الفضائيات المعنية، وربما توفر فرصة لتأمين تمويل لإخراج فيلم جديد، في حال حظي الفيلم المعروض في المهرجان على اعجاب الجمهور وشركات الإنتاج والهيئات الثقافية الداعمة لهذا النوع من الأفلام، المتواجدة في المهرجان.

رابعاً: قواعد صناعة أفلام وثائقية ناجحة

تنغمس الأفلام التسجيلية انغماساً كاملاً في قلب الحياة، وتعايش الواقع السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، والإنساني، متابعة وراصدة كاشفة ومضيئة، وبناءً عليه فرسالة الفيلم الوثائقي لها خطورتها ودورها وأهميتها من خلال ما يشاهده المتفرج سواء في دور العرض أو على شاشة التليفزيون، حيث من خلال عرض الحقائق والظواهر المختلفة تتشكل وجهة نظر المتفرج ويكون رأي عام وذوق خاص بما يشاهده، ويعتبر كل فيلم وثائقي حالة في حد ذاته، إذ بحسب موضوع كل فيلم ونوعيته وظروف إنتاجيه يمكن تحديد شكل السيناريو الخاص به وأسلوب معالجته بصرياً، فالمعروف أن المساحة التي يعمل فيها الفيلم الوثائقي مساحة كبيرة جداً، هي المنطقة الواسعة التي تمتد بين الواقع المحض وبين الخيال المحض.

وقد ظل الفيلم الوثائقي طوال عدة سنوات من عمره يعتمد على الصورة والتعليق، ومع تطور تقنيات التصوير، والتسجيل الصوتي أمكن تبني عناصر السينما المباشرة في، بحيث يمكن تصوير شخوص الفيلم وتسجيل أصواتهم الحية وهم يتكلمون، وهم يتعاملون مع الآخرين، كما أمكن إجراء اللقاءات الحية معهم، بحيث بات بإمكان المشاهد النفاذ إلى أسرار العمل الفني وأن يقف عند الملامح الدالة، والتعبيرات النابضة بوجدان الفنان، لتتكشف للمتفرج في رؤية شاعرية، وإذا هو يرى من خلال العدسة السحرية ما يراه من خلال النظرة المباشرة إلى الحياة نفسها.

وأصبح أمام السينمائي الوثائقي أشكال عدة وقوالب مختلفة تتميز فيما بينها حسب الهدف المطلوب بلوغه، وحسب نوعية وطبيعة المادة المراد تناولها، وخصائص الجمهور المستهدف، فالطبيعة والحياة تحويان صراعات لا تقل في حدتها عن الصراع الدرامي في المسرح أو الرواية أو القصة، ولكن المهم هو رؤية القائم بالاتصال للواقع المحيط واختياره للعناصر ذات الأهمية للجمهور المستهدف.

ثامناً: اعتبارات يجب الأخذ بها أثناء إنتاج الأفلام الوثائقية

يقول الباحث "روي بول مادسن ROY Paul Madsen" للقول: أن هناك عدة اعتبارات لابد أن يضعها صانعو الأفلام الوثائقية في اعتبارهم إذا أرادوا أن ينتجوا فيلماً له أثر فعال، وهي:

الهدف السلوكي (السعي إلى رد فعل محدد Behavioral Goals):

ويقصد به ما الذي سيفعله المشاهد نتيجة لما شاهده وتعلمه من الفيلم، وتحديد الهدف من الفيلم خطوة هامة، لأنه على أساس هذا الهدف يتم تحديد الموضوع وكيفية رد فعل المشاهدين بعد رؤية الفيلم، وعليه أن يتأكد من أن محتوى الفيلم يساهم في تحقيق هذا الهدف، وإذا لم يحدد صانع الفيلم

هدفه بوضوح، فإن ذلك سيؤدي إلى تقليل فعالية الفيلم ويقلل تركيز المشاهد على الجوانب الهامة فيه، وفي النهاية يؤثر على جني رد الفعل المنشود .

الجمهور المستهدف Target Audience:

لابد أن يتعرف صانع الفيلم على جمهوره المستهدف قبل أن يصنع فيلمه؛ وذلك كي يستطيع أن يختار الطريقة الفعالة لمخاطبتهم وللتأثير فيهم، وهناك عدة عوامل تؤثر في علاقة الجمهور المشاهد بالفيلم، وعلى صانع الفيلم الوثائقي أن يضع هذه العوامل في اعتباره، وهي:

التعرض الانتقائي Selective Exposure:

فالشخص العادي يبحث عن الأفلام التي تتفق مع ميوله واتجاهاته ويتعرض لها، ويتجنب الأفلام التي لا تتفق مع هذه الميول والاتجاهات.

الإدراك الانتقائي selective perception:

إذا اضطر المشاهد إلى رؤية فيلم معين، ومحتوى هذا الفيلم يحبذ أو يحابي آراء واتجاهات معينة فإن المشاهد العادي سوف يتقبل الآراء والأفكار التي تدعم وتؤيد اتجاهاته الأصلية، وسوف يتجاهل أو يتجنب – إن لم ينفعل ضد – الاتجاهات والآراء المضادة لاتجاهاته وآرائه، وذلك لأن المشاهد عادة يحاول أن يدرك ويفسر أحداث الفيلم بالطريقة التي تتفق مع ميوله واتجاهاته.

التذكر الانتقائي Selective Retention:

الشخص العادي يتذكر الأفكار والاتجاهات التي يشاهدها في الفيلم والتي يعتبرها ذات قيمة بالنسبة له، وفي نفس الوقت تتفق مع ميوله وتدعم اتجاهاته، لذلك على صانع الفيلم الوثائقي أن يضع في اعتباره أن هناك خصائص للجمهور المشاهد، وهذه الخصائص تؤثر في إدراكه، وفي استجابته للفيلم، ومن أهم هذه الخصائص، والتي يجب مراعاتها:

1. العمر
2. الذكاء
3. مستوى التعليم

4. حيز الحياة والذاتية

الموضوع subject Matter:

يرى "روي بول": أن اختيار المضمون يأتي في المرتبة الثالثة، والسبب في ذلك أنه ما دام صانع الفيلم حدد الهدف السلوكي الذي يريده من الجمهور، وأن خصائص الجمهور المستهدف تم تحديدها، يصبح من السهل أن يختار صانع الفيلم المحتوى الفعال.

الشكل السينمائي cinematic form:

يأتي الشكل السينمائي في المرتبة الرابعة؛ لأن قرار تحديد شكل الفيلم – سواء كان الشكل الدرامي أو التسجيلي الخالص أو الرسوم المتحركة – يعتمد أساساً على هدف الفيلم، والجمهور المستهدف وطبيعة الموضوع، ويجب أن يتم اختيار الشكل السينمائي بعد أن يتم التعرف والانتهاء من كل الخطوات السابقة.

التطابق Identification:

إن التطابق هو آخر ما يهتم به صانع الفيلم الوثائقي، ولكن ليس معنى ذلك أنه أقل من العناصر السابقة، والتطابق معناه أن الجمهور المشاهد يشعر أن ما يقدم له على الشاشة يتطابق مع حياته الحقيقية الواقعية، حيث إن تمتع المشاهد بالفيلم يتوقف على مدى إحساسه بأن محتوى الفيلم وثيق الصلة به.

فالتطابق هو أي شيء وثيق الصلة بالمشاهد، وأحياناً يطلق على التطابق "محتوى الرؤية " Visual context، وهو ما يشير إلى توحد المشاهد مع الحوادث التي تحدث على الشاشة، ويمكن تحقيق ذلك جزئياً باحتواء الفيلم على الأشياء المألوفة للمشاهد، فالشخص العادي يستجيب لحوادث الفيلم التي يشعر أنها تميزه شخصياً، وذلك لإن الشخص العادي هو مخلوق ذاتي يدرك ويستجيب انتقائياً للأشياء الموجودة في الفيلم والتي يجدها هامة بالنسبة له.

فمثلاً في الفيلم التعليمي يبحث الفرد عن المضمون الذي يرتبط بالموضوع الذي يدرسه ويهمه، وفي بقية الأنواع الأخرى من الأفلام الوثائقية نجد أن الفرد يبحث عن الأشياء التي تمس حياته أو

بيئته مساً وثيقاً، ومن ذلك نستطيع القول بأنه كلما كانت الدرجة التي يعبر بها الفيلم عن المضمون مألوفة للمشاهد، زادت درجة التأثير على المشاهد.

تاسعاً: أخلاقيات إنتاج الأفلام الوثائقية

نقصد بالأخلاقيات، هو كيف يمكن إنتاج فيلم وثائقي يراعي الاعتبارات الأخلاقية، والنفسية، والسلوكية، تجاه ضيوفه، وجمهوره، وهو أمر يجب على جميع المخرجين الوثائقيين العمل به وأخذه بعين الاعتبار، لئلا يفقدوا مصداقيتهم أمام جمهورهم، حيث أن أكثر الإشكاليات الأخلاقية في إنتاج الأفلام الوثائقية تدور حول المسائل التالية:

1. سلطوية المخرج على ضيفه عبر توقيعه إياه ورقة التعهد Form Release.
2. استمالة المخرج للضيف بصورة جارحة للمشاعر Manipulation.
3. جعل الضيف يبدو بصورة المتهم عمداً أمام المشاهدين Victimised the Subjects.
4. الفبركة Fabrication.
5. عدم إشعار المشاهد بأن ما يشاهده هو (مشهد تمثيلي Reenactment)، وهو ما يعرف ب Reconstruction Labelling.
6. عدم تحري الدقة Accuracy.
7. أفلام الطبيعة Wildlife Films وبعض الإشكاليات الأخلاقية.
8. استغلال الضيف Exploitation.

الخلاصة:

استعرضنا في هذه الوحدة التعليمية مرحلة إنتاج الأفلام الوثائقية، والتي تتضمن واحدة من أهم العمليات الفنية في إنتاج الأفلام، ونعني بها عملية التصوير، وأهمية عمل المصور ومساعدوه.

كما استعرضنا أنواع اللقطات على اختلاف مداخلها، وزوايا التصوير المستخدمة في تصوير الأفلام الوثائقية.

وتطرقنا إلى شرح عملية المونتاج حرفية وحرفة وفن بالتفصيل، باعتبارها عملية تماثل في اهميتها عملية الإخراج.

كما استعراضنا القواعد والاعتبارات الاجتماعية والسلوكية التي تساعد في صناعة فيلم وثائقي ناجح وفعال، وكذلك الاشكاليات الاخلاقية في إنتاج الأفلام الوثائقية، والتي يجب على المخرج تجنبها، لكي لا يفقد مصداقيته أمام جمهوره.

التمارين:

ضع إشارة (صح √ أو خطأ X) أمام العبارات الآتية:

أ. التطابق مرحلة من مراحل عملية المونتاج/ **خطأ**

ب. اللقطة البعيدة تصور الشخص من أعلى رأسه حتى خصره/ **خطأ**

اختر الإجابة الصحيحة:

أ. حيز الحياة والذاتية خاصية من خصائص:

A. الإدراك الانتقائي

B. الهدف السلوكي

C. التذكر الانتقائي

D. التعرض الانتقائي

الإجابة الصحيحة: C. التعرض الانتقائي

الوحدة التعليمية الحادية عشرة

الأفلام الوثائقية العربية – بين الفن والسياسة

الأهداف التعليمية:

بعد دراسة هذه الوحدة التعليمية يجب على الطالب أن يكون قادراً على:

1- معرفة أنه لا يمكن الحديث عن سينما عربية، إذ تطغى التسميات القطرية على صناعة السينما في الوطن العربي.

2- فهم الاتجاهات المتباينة للسينما العربية، ما بين القطاع العام والقطاع الخاص، وتأثير ذلك على المجتمعات العربية.

3- اعطاء فكرة موسعة عن تاريخ الأفلام الوثائقية العربية، خاصة في البلدان الرائدة في صناعة السينما.

4- اعطاء لمحة موجزة عن أهم الفضائيات الوثائقية العربية وأهدافها، وطبيعة انتاجها.

أولاً: مقدّمة



عرفت البلدان العربية فن السينما، على صعيد الإنتاج والإخراج الوثائقي، خلال عقد العشرينيات من القرن العشرين، إذ بدأت السينما المصرية منذ العام 1907، أي عندما قام محل عزيز ودوريس بالإسكندرية بتصوير زيارة الجناب العالي للمعهد العلمي في مسجد سيدي أبي العباس، وعرضها في معرض الصور المتحركة في سينما فون، بينما بدأت السينما الوثائقية السورية في العام 1912، ببعض من المقاطع الصور المتحركة لحبيب شماس، تم عرضها في مقهاه.

وقد كان السينمائي الاسكتلندي "جون جريرسون John Grierson"، والذي يُعتبر رائد صناعة الأفلام الوثائقية البريطانية والكندية، أول مَن استخدم مصطلح "documentary" في نقده فيلم (Moana) للمخرج الأمريكي "فرانسيس فلاهيرتي Frances H. Flaherty"، ثم كان "سعد نديم"، رائد النوع نفسه من الأفلام، ولكن في السينما المصرية، أول مَن ترجم المصطلح إلى "تسجيلي"، وهو المصطلح السائد في تسمية الأفلام الوثائقية في السينما العربية.

ثانياً: السينما العربية بين الفن والسياسة

الحقيقة أن الحديث عن السينما الوثائقية العربية بالمفهوم الكلي الجمعي، سوف يقودنا إلى الحديث عن الاتجاهات المتباينة في السينما العربية ما بين القطاع العام والخاص من جهة، وفي إنتاج القطاع العام نفسه، وبين كل قطر وآخر من جهة أخرى، ففي حين اتجهت الجزائر وعلى مدى سنوات طويلة إلى إنتاج الأفلام الروائية التي تؤرخ لسيرة حرب التحرير الشعبية، خصصت سينما القطاع العام في سورية قسماً كبيراً من إنتاجها الروائي والتسجيلي للقضية الفلسطينية وللصراع الطبقي، واتجه القطاع العام في العراق إلى إنتاج

الأفلام الروائية عن تاريخ النضال السياسي في العراق، والنضال في الريف ضد الإقطاع والاستغلال، وأما في مصر فتجربة السينما بين القطاع العام والخاص تعتبر تاريخ حافل ما بين السياسة والتجارة.

والمشكلة الأساسية لهذا الواقع، ولهذه الاتجاهات المتباينة، وخاصة التي بين القطاع العام والخاص، هي هذا التأرجح، بل والاختلاف في الرأي والاجتهاد بين كون السينما فناً يجب أن يعتبر جزءاً من التوجيه والالتزام العام، كالإذاعة والتلفزيون والصحافة وبقية أجهزة الثقافة والتربية والإعلام، وبين أن يظل كله أو يظل قسم منه سلعة للربح والمتاجرة، مثل بقية السلع العصرية المتداولة في سوق العرض والطلب، بالإضافة إلى اختلاف النظرة إلى هذا الفن ودوره من قطر إلى آخر.

ولذلك لا يمكن الحديث عن سينما عربية، إذ تطغى التسميات القطرية (سينما جزائرية– سينما عراقية – سينما مصرية... الخ) على تسمية "سينما عربية"، مع التنويه إلى أن بعض الأقطار العربية ليس فيها صناعة سينما أو أن هذه الصناعة فيها لا تزال في بدايتها ومجرد محاولات أولية أو مغامرات فردية ممولة من جهات أجنبية، لا يمكن التعامل معها باعتبارها جزءاً من تاريخ السينما العربية.

وقد كانت السينما في جميع أقطار الوطن العربي – باستثناء الجزائر– مغامرات فردية في بداياتها حققها أفراد بهرتهم صناعة هذا الفن الجديد، كما بهرتهم أضواؤه والهالة التي كانت تحيط بنجوم السينما الأمريكية والأوروبية، وحتى لا نغمط هؤلاء السينمائيين الأوائل حقهم، فلا بد من الاعتراف بأنهم كانوا ينطلقون في تلك البدايات من منطلق جاد ومحاولات فيها نوع من "الالتزام الطوباوي" بالمثل وببعض القضايا الإنسانية والخلقية في مفهوم تلك الفترة، وعلى الرغم من الإمكانات المحدودة التي أنتجت بها الأفلام الأولى في السينما العربية، فإنها – في مجمل مضمونها – لم تكن أفلاماً عبثية، بل كانت تحاول أن تطرح بعضاً من واقع الصراع بين مفاهيم خلقية واجتماعية معينة في الريف والمدينة.

على أن تلك البدايات وعلى الرغم من تقارب أكثرها زمنياً وموضوعياً، أصبحت فيما بعد اتجاهات متباينة، وبصورة خاصة في مصر التي كانت "أم السينما العربية"، فبعد أن كانت البدايات الأولى لهذه السينما الرائدة في الوطن العربي تبشر بأنها سينما فيها الكثير من الجدية في محاولة تناول قصص من واقع ومعاناة الإنسان العربي في مصر آنذاك، بدأت تتحول عل أيدي عدد من تجار الخردة وأثرياء الحرب إلى سلعة

تجارية من نوع جديد، فتحولت القصص الجادة التي كان يختارها بعض المخرجين المخلصين للمهنة إلى نوع آخر من القصص الاستعراضية المحشوة بتابلوهات مفتعلة من استعراض الرقص الشرقي والغناء تحقق للجمهور نوعاً من التسلية ونوعاً من الانشغال عن الهموم الحقيقية، ومنها مآسي الحرب والاحتلال، ووجود الاستعمار، والأزمات الاقتصادية، إلى آخر هذه القضايا التي كانت تنخر في عظام الناس والوطن، وبالتالي خرجت بالسينما عن أهدافها كفن جماهيري هادف إلى مجال المتاجرة، وأصبح الفن السابع بعيداً عن قضايا الناس وهموم الجماهير.

لذلك شكل قيام مؤسسات السينما في بعض الأقطار العربية (مصر، سورية، الجزائر، فلسطين، العراق) في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، مرحلة انعطاف في تاريخ السينما، وترافق ذلك مع ظاهرة أخرى لا تقل عنها أهمية بدأت مع عودة مجموعة من السينمائيين الشبان الجدد الذين درسوا السينما في الخارج، وجاءوا يحملون شهادات اختصاص ويحملون معها أحلاماً وطموحات كبيرة كانت كثيراً ما تصطدم بالواقع التقليدي للسينما وبالعقبات الأخرى الروتينية، وبالآراء التي يحملها حتى السينمائيون الذين كانوا من أسباب الأزمة، ومن مصلحتهم ألا يفسحوا المجال أمام هؤلاء السينمائيين الجدد الذين جاءوا يحملون وعد السينما البديلة، التي قد تستطيع أن تتجاوز واقع الاتجاهات المتباينة للسينما العربية.

لكن على الرغم من جميع النتائج السيئة لنكسة حزيران، 1967 فأنها أفرزت تيار السينما الشابة الجديدة بشكل واضح في عدد من أقطار الوطن العربي، وكان ممثلو هذا الاتجاه يرفضون مبدئيا الواقع السينمائي القائم، وقد انتقلوا من التنظير إلى الممارسة العملية، وان كانت أفلامهم – حتى الآن– تجد صعوبة في أن تشق طريقها بين الجماهير العريضة، ومع هذا، أثبتت هذه السينما وجودها، وبدأ السينمائيون العرب– الشباب بصورة خاصة– يحاولون أن يكونوا بحق أبناء عصرهم وأصحاب قضيتهم، وأن يضعوا إسفيناً في البنى التقليدية المتخلفة للمجتمع العربي، ومن هنا كانت أهمية مهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب عام 1972 الذي كان بداية لعملية مد جسور اللقاء والتعاون بين السينمائيين العرب لتجسيد هوية السينما الجديدة التي تخاطب إنسان العصر بلغة تؤكد أنها تحترم وجوده وعقله، وتساعده على تجاوز مواقع الاتكال والتخلف، إلى مواقع متقدّمة أكثر فعالية وأكثر جدوى، ومن المؤسف أن تكون نهاية السبعينيات من القرن

الماضي بداية أزمة جديدة في السينما العربية، بينما كانت الستينات نقطة انطلاق حقيقية لحركات تجديد جادة وأصيلة انبثقت في وقت واحد في عدة أقطار عربية.

والمتتبع لخطى السينما التسجيلية والوثائقية العربية خلال السنوات التي فاقت المئة، لا بد أن يخلص إلى أنها استطاعت أن تعبر عن واقع المجتمعات العربية بصدق فني وجمالي متميز وعمق رؤية يؤكد التحام أصحابها بالهموم والقضايا والمشكلات التي تعتمل في عقل ووجدان المواطن العربي، ويفضح ما قدّمته السينما من أفلام عري وإسفاف وتهريج أفسدت الجمهور العربي.

فقد غاصت تلك الأفلام (التي أنتجت خلال السنوات الطويلة) في الواقع فاضحة ومنددة بآليات السلب والقهر التي تمارس على مقدرات المواطن العربي والفساد الذي يستشري من حوله والتجاهل والتواطؤ الذي يمارس ضد قضاياه في العراق وفلسطين ولبنان وغيرهم من البلدان العربية والإسلامية، وكاشفة عما يعتمل داخله من أوجاع وانكسارات للأحلام والطموحات.

وقد سيطرت البساطة والوضوح على مجمل أفكار ورؤى وموضوعات هذه الأفلام، وبدا ذلك مقصوداً لتأكيد ارتباطها الوثيق بما يجري في الواقع والذات العربيين وتاريخهما الحديث، وقد طبعت هذه الأفلام بطابع صناعه الذين رأوا في تعرية الواقع، تعرية لما يرتكب ضدهم وضد مجتمعاتهم من تنكيل اجتماعي وسياسي وثقافي واقتصادي.

كما تكشف قراءة هذه الأفلام، عن أن هناك اتفاقات واختلافات، الاتفاقات طالت الهموم العربية العامة خاصة تلك المرتبطة بالسياسة وما يجري في فلسطين والعراق ولبنان، والاختلافات جاءت نتيجة ارتباط أصحابها بالهموم الاجتماعية الوطنية المحلية، فالأفلام السعودية القليلة المنتجة حديثاً مثلاً، تناولت الوضع الاجتماعي والتقاليد والعادات التي لا تزال تحكم حركة المرأة والرجل، كما عالجت الأفلام الإماراتية ترسيخ القيم والمبادئ والحق والعدل، وناقشت الأوضاع الأسرية والعائلية وحالات الاغتراب التي يعيشها الكثيرون في دولة يعمل على أرضها ما يزيد على 7 ملايين أجنبي، وكذا الأفلام البحرينية والكويتية، فيما تطرقت الأفلام العراقية للوضع المأساوي الذي عاشه العراق خلال حكم صدام حسين ثم ما جرى بعد إسقاطه وآثار الاحتلال

الأميركي له، وكذلك الفلسطينية واللبنانية، وغرقت المصرية في فضح الفساد والفقر والقهر السياسي والتراجع الثقافي والفني والاجتماعي وغيرها.

لقد اقترب الفيلم التسجيلي والوثائقي من روح الواقع العربي، وأسهم ويسهم الآن في تشكيل وعي جديد يلفت إلى أهمية مشاركة المواطن العربي في البناء المجتمعي لبلدانه، لكون هذا الفيلم يمسك بتلابيب الأوجاع والهموم والهواجس التي تشغل المواطن العربي إزاء وطنه ومستقبله، مما يشكل قراءة مستنيرة وتنويرية لخلاص المجتمعات العربية مما يكبلها من أعراف وتقاليد وعادات وموروثات اجتماعية وسياسية وفكرية وثقافية بالية أو عفا عليها الزمن، وخلق مستقبل يضيئه العقل والعلم والعدل والحرية والسلام.

ثالثاً: بدايات السينما الوثائقية العربية

تذكر الوثائق التي بين أيدينا أن الإنتاج السينمائي الروائي بدأ في مصر، وسورية، ولبنان في فترات متقاربة، نهاية العشرينات من القرن العشرين، بينما بدأ في الأقطار العربية الأخرى متأخراً، حيث بدأ في العراق في أوائل الأربعينات، وفي الجزائر مع قيام الثورة في الخمسينات، ففي مصر، كان يوم 16 تشرين الثاني من عام 1927 تأريخ ميلاد السينما بعرض الفيلم الروائي الطويل الصامت "ليلى"، الذي أنتجته وقامت ببطولته، الفنانة عزيزة أمير من إخراج ستيفان روستي، أما في سورية، فقد كان الانتاج الروائي الأول عام 1928، فيلم "المتهم البريء" لشركة "حرمون فيلم" من إخراج أيوب بدري، وفي العام التالي، أي في عام 1929، أنتج في لبنان أول فيلم روائي طويل هو "مغامرات الياس الحبروك" من إخراج الايطالي جوردانو بيدوتي.

لكن البداية الروائية لم تكن البداية الحقيقية للسينما العربية، إذ أن السينما العربية بدأت بداية وثائقية مثل السينما العالمية، إذ تعد البلاد العربية من أوائل البلدان التي عرفت السينما التسجيلية، ففي تونس كونها كانت تحت الاحتلال الفرنسي جاء أحد معاوني الأخوين "لوميير" عام 1896 وصور أثني عشر فيلماً تسجيلياً، وفي مصر، يذكر المؤرخ السينمائي الفرنسي "جورج سادول" في حديثه عن نشأة السينما المصرية: أن

مصوري لوميير، ومن بينهم "بروميو ومسيجيش" قد صورا أفلاماً قصيرة في مصر وعرضاها عام 1896، كما يذكر جلال الشرقاوي في دراسة له عن السينما المصرية أن أول عرض سينمائي تم في الإسكندرية عام 1896 بعنوان "شريط مضيء" في إحدى الصالات الداخلية من المقهى "زافاني" في الإسكندرية، كما ظهرت بنفس التاريخ، دار للعرض السينمائي في الإسكندرية لأحد الفرنسيين "دو لاجارن" حيث كان يلتقط بكاميرته السينمائية الكثير من المناظر للناس العاديين والآثار المصرية، وكان يعرض هذه الأفلام في دار العرض، ويقوم بتصدير واستيراد أفلام أجنبية تسجيلية.

أيضاً السينما السورية من أوائل الحركات السينمائية في المنطقة العربية، حيث كانت المحاولات الأولى للإنتاج السينمائي في سورية قد بدأت في مطلع القرن العشرين، وعرفت سورية السينما في عام 1908 بعروض سينمائية في مدينة حلب عن طريق جماعة أجانب قدّموا من تركيا وعرضوا صورا متحركة، وكانت معهم آلة متنقلة تتحرك الصور فيها أفقياً، على أن البداية الرسمية لتعرف سورية على السينما كانت بعد أربع سنوات من هذا التاريخ أي في عام 1912 عندما عرض حبيب الشماس صوراً متحركة في المقهى الذي كان يستثمره في دمشق في ساحة المرجة، حيث كانت آلة العرض تدار باليد.

في لبنان تشير الوثائق السينمائية إلى أن شركة "منار فيلم" كانت أول من قام بإنتاج جريدة إخبارية عام 1938، تهتم بالأحداث السياسية والاجتماعية الهامة مثل انتخاب الرئيس اده، ووفاة الرئيس دباس، وكانت تعرض هذه الجريدة الإخبارية في صالات المدينة، كما أنتجت هذه الشركة بعض الأفلام الوثائقية عن لبنان وسورية في تلك الفترة.

أما بصدد السينما الفلسطينية، فثمة اتفاق على أنها بدأت على يد من يمكن اعتباره الرائد السينمائي الفلسطيني الأول إبراهيم حسن سرحان عام 1935، وذلك عندما صوّر فيلماً تسجيلياً قصيراً (مدته 20 دقيقة) عن زيارة الملك سعود بن عبد العزيز آل سعود لفلسطين، وتنقّله فيما بين عدة مدن فلسطينية منها القدس ويافا، برفقة الحاج أمين الحسيني، مُفتي الديار الفلسطينية، ويمكن للدارس لتاريخ السينما الفلسطينية أن يجد العديد من المحاولات السينمائية التي عُرفت في فلسطين قبل العام 1948، أي عام النكبة، إذ كان لعدد من هواة فن السينما أن شرعوا بإنتاج عدد من الأفلام والجرائد السينمائية، كان من أبرزهم جمال الأصفر، وخميس شبلاق، وأحمد حلمي الكيلاني الذي درس السينما في القاهرة، وتخرج عام 1945، ليُعدَّ بذلك أحد

السينمائيين الفلسطينيين الأوائل، الذين درسوا فن السينما أكاديمياً، والسينمائي الفلسطيني محمد صالح الكيالي الذي كان قد سافر إلى إيطاليا، ودرس الإخراج هناك، بعد أن كان قد أسَّس استديو للتصوير الفوتوغرافي في يافا عام 1940، وعاد إلى فلسطين بعد أن أنهى دراسته السينمائية الأكاديمية ليتعاون عام 1945، مع المكتب العربي في جامعة الدول العربية، الذي كلّفه حينذاك بإخراج فيلم عن القضية الفلسطينية، ومع ذلك، تبقى الحصيلة الإنتاجية السينمائية الفلسطينية قبل العام 1948، قليلة ومحدودة، سواء تلك التي اكتملت أو لم تكتمل.

في العراق عرض أول الأفلام السينمائية، ليلة الأحد 26 تموز عام 1909 في "دار الشفاء، الكرخ"، ولا أحد يعرف من الذي جاء بهذه الأفلام أو الألعاب، كما وصفت من قبل تلك الجمهرة المبهورة من البغداديين الذين شاهدوها، ويبدو أن هذا الفن قد راق لتجار تلك الفترة إذ قرروا اختيار مكان عام يرتاده الأهالي وسط بستان لمشاهدة الألعاب الخيالية، حسب ما يقول إعلان نشرته جريدة بغدادية في أيلول 1911: "يبتدأ أول تمثيل بالسينما توغراف في يوم الثلاثاء مساء في البستان الملاحق للعباخانة، وهذا التمثيل يكون بالأشكال اللطيفة التهذيبية المبهجة الآتية:

1. صيد الفهد
2. الرجل الصناعي
3. بحر هائج
4. التفتيش عن اللؤلؤة السوداء
5. سباق مناطيد
6. طيور مفترسة في أوكارها
7. خطوط حية (متحركة)
8. تشييع جنازة أدوار السابع في إنكلترا، وهو مشهد نفيس".

وجاء في الإعلان أيضاً: "وفي كل جمعة مساء يتغير بروغرام هذه المشاهد بغيرها". ويحدد الإعلان رسم الدخول في الصفوف الأخيرة ب 8 قروش وهي المحل الأجمل، أما الصفوف الأمامية فرسم الدخول إليها هو 4 قروش!

في العشرينات، أكثرت الصحف من نشر الأخبار والتعليقات حول الأفلام السينمائية وكذلك قامت بعثات أجنبية بزياره بغداد وتصوير الأحداث الجارية في العراق وعرضها في دور السينما ببغداد، فهذه (السينما الوطني) تعرض في سنة 1927 فيلمين صوّرا في بغداد وهما (مناظر الحفلة الربيعية للجيش العراقي) و(تدشين طيارة مدينة بغداد).

هذا وتتميز السينما في الجزائر من حيث الولادة والهدف والمسار عن جميع تجارب السينما في الوطن العربي، ومن خلال هذا التميز كانت تتخذ دائماً مكانة القدوة على الرغم من أنها بدأت متأخرة نسبياً من حيث التاريخ عن تجارب السينما في كل من مصر وسورية ولبنان والعراق، فقبل حرب التحرير وحتى عام ١٩٤٦ لم يكن في الجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة، وفي عام 1947 أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية أنتجت عدداً من الأشرطة القصيرة عرضت وترجمت في أغلبيتها إلى لغات، وهذه الأفلام تقسم إلى الأنواع التالية:

- أفلام تتعلق بالآداب والعادات الجزائرية.
- أفلام ثقافية.
- أفلام وثائقية.
- أفلام حول التربية الصحية.
- أفلام عن الزراعة.
- أفلام عن الدعاية السياسية.

ومن بين هذه الأفلام نذكر على سبيل المثال:

- قيصرية (1949) ل: ج هويزمان.
- الإسلام (1949).
- العيد غير المنتظر (1959).
- أغنى ساعات أفريقيا الرومانية.
- هيبون الملكية.

• رعاة الجزائر.

وقد تم إخراج جميع هذه الأشرطة القصيرة في الجزائر، أما عمليات التظهير والتركيب فقد تم إنجازها في استوديوهات باريس، وفي عام 1948 أحدثت مصلحة الإذاعة السينمائية وكانت هذه المصلحة تضم مجموعة من القوافل لتحمل إلى الواحات البعيدة في جنوب الجزائر أفلاماً مسلية، لكن السينما الوثائقية الجزائرية الحقيقية ولدت فعلياً بعد عام 1954، مع بداية حرب التحرير، التي كانت الأفلام الوثائقية الوطنية إحدى أسلحتها.

في المغرب أنشئ المركز السينمائي عام 1944، أي في ظل الاستعمار، وعلى الرغم من أنه استمر بعد الاستقلال فإنه لم يتمكن من النهوض بالسينما الوطنية المغربية، واقتصر انتاجه في السنوات العشر الأولى على عدد قليل من الأفلام القصيرة التربوية والأفلام عن بعض المعالم السياحية في البلاد، بالإضافة إلى الجريدة السينمائية.

ولم تعرف ليبيا الإنتاج السينمائي القومي عدا الجريدة التي كانت تصدرها الحكومة منذ عام 1955، إذ اقتصرت الحياة السينمائية في ليبيا قبل عام 1969 على عرض الأفلام المصرية والايطالية في ثلاثين دار عرض، كانت جميعها مملوكة لإيطاليين.

وفيما بعد التحقت بلدان عربية جديدة بركب الإنتاج السينمائي (البحرين والإمارات والسعودية وسلطنة عُمان، بالخصوص)، كما تضاعف الحضور السينمائي لبلدان أخرى (أنتج المغرب، مثلاً، خلال العقد الأول من الألفية الثالثة قرابة مئة فيلم، وهو رقم يماثل ما سبق أن أنتجه خلال ثلاثين سنة، من 1968 إلى 2000)، وتراجع الحضور القوي للسينما المصرية على الساحة العربية، بفعل تقلّص الإنتاج المصري، كمّاً وكيفاً، وانتشار وسائل بديلة للفرجة السينمائية لدى المواطن العربي (الفضائيات، خاصة، وأقراص الدي في دي، اليوتيوب... الخ).

والنماذج كثيرة لتأكيد ذلك سواء من السعودية أو مصر أو الإمارات أو البحرين أو العراق أو لبنان أو فلسطين، وكلها تؤكد على الدور الحيوي للفيلم التسجيلي، الذي فتح الباب أمام الشباب العربي الموهوب خاصة في الخليج لكي يقدّم رؤيته لمجتمعه في لحظته الراهنة وما يطمح لتحقيقه مستقبلاً.

والحقيقة، إن الرقي والتميز الذي حملته معالجات ومواضيع الأفلام التسجيلية والوثائقية يؤكد أن صناعة عربية ثقيلة تترسخ اليوم، علي يد جيل من السينمائيين الواعدين، ينقصها فقط أن تخرج إلى دور العرض حيث الجمهور الكبير وألا يقتصر عرضها على النخب داخل المهرجانات، كما تحمل تحذيراً إلى صناعة السينما الروائية أنها ما لم تشهد تغيراً جدياً على مستوى معالجتها لهموم وقضايا الواقع العربي سوف تزداد أزمتها اتساعاً.

ومن مصر إلى سورية وقطر وتونس وسلطنة عمان والمغرب، تقدّم الأفلام التسجيلية والوثائقية صورة مختلفة للسينما العربية، صورة واعية وجادة ومستنيرة، ليست هي الصورة التي تقدّمها السينما الروائية الطويلة التي تم إدانة إسفافها واستخفافها وتجاهلها لما يجري في الواقع العربي، ولهذا سوف نقوم باستعراض تاريخي لأعرق الصناعات السينمائية الوثائقية في الوطن العربي لتبيان أهم الموضوعات التي عالجتها، وتأكيد ارتباطها بالتحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي مرت بها المجتمعات العربية على مدار أكثر من قرن من الزمن.

- تاريخ السينما الوثائقية المصرية:

يعود تاريخ بداية السينما الوثائقية في مصر، إلى أول عرض سينمائي في الخامس من نوفمبر/ تشرين الثاني 1896، في بورصة طوسون باشا بالإسكندرية، حيث تم عرض فيلم فرنسي يأخذ شكل الجريدة السينمائية باحتوائه على عدد من المشاهد القصيرة التي تضمنت موضوعات (المتصارعون – أهالي مدغشقر – رقصة الكانكان) وغيرها من أفلام الفرنسي لوميير، إلى أن قام (مسيو دي لا جاردن) صاحب سينما (لاجاردن) بالإسكندرية بشراء آلة تصوير سينمائي في عام 1912، ثم استقدّم مصوراً إيطالياً لتصوير بعض معالم ومناسبات مصر، وقام بالفعل بتصوير السائحين في الهرم الأكبر وركوبهم الخيل، وتصوير بورصة القطن بالإسكندرية، وتصوير عودة الخديوي من الإسكندرية، وتصوير كنيسة سانت كاترين في صباح يوم الأحد وغيرها من المشاهد، وقد عرضها (دي لاجاردن) تحت عنوان (في شوارع الإسكندرية) ثم انتقل الأمر إلى القاهرة، حيث قام صاحب فندق ومطعم وسينما في حي سيدنا الحسين الشهير في قلب القاهرة، واسمه (عبدالرحمن صالحين) عام 1915، باستقدام مصور أجنبي ليصوّره في مقهاه، وقام بعرض ما صوره في دار السينما التي يملكها.

أما الأفلام التسجيلية الأولى، والتي يمكن اعتبارها مصرية بحق، فتنسب إلى الفنان الرائد (محمد بيومي) الذي عاد إلى مصر في عام 1923 من النمسا، بعد أن درس التصوير السينمائي، وأحضر معه بعض الآلات والمعدات الخاصة بالتصوير، وافتتح استديو للإنتاج السينمائي في حي شبرا الشهير بالقاهرة، ومن ثم بدأ عام 1923 إنتاج وتصوير جريدة سينمائية باسم (آمون) ظهر منها ثلاثة أعداد ضمت مشاهد عودة سعد باشا زغلول من منفاه، والاستقبال الشعبي له، وافتتاح أول دورة للبرلمان المصري، والاحتفال بعيد جلوس الملك فؤاد بسراي رأس التين، ومشاهد إعمار مسجد (المرسي أبو العباس) بالإسكندرية، ورجال البوليس يلعبون التدريبات الرياضية، وغيرها، وظل بيومي يعمل إلى أن اشترى بنك مصر الاستديو الخاص به.

في فترة العشرينيات، قام معظم إنتاج الأفلام الوثائقية المصرية على الدعاية للمشروعات الاقتصادية مثل فيلم (بنك مصر وشركاته)، وقد بلغ طول عرضه ساعتين كاملتين، كما تم إنتاج أول عمل يوثق لعملية جراحية في العين، وصدر في 13 حزيران 1925، المرسوم الملكي بتأليف "شركة مصر للتياترو والسينما" شركة مساهمة مصرية، كإحدى شركات بنك مصر، وكان هدف الشركة: العمل في مجال المسرح والسينما والأفلام وعمل الأشرطة السينمائية، سواء لحسابها أو لحساب الغير.

في منتصف الأربعينيات بلغت السينما التسجيلية المصرية مستويات عالمية، حيث عرض فيلم (مصر) في المعرض الدولي بباريس عام 1937، أيضاً اشتركت مصر بفيلم (الحج)، وهو أول فيلم في العالم يصور مناسك الحج، في مهرجان فينيسيا عام 1937 ليكون بذلك أول الأفلام التسجيلية المصرية التي تعرض خارج مصر.

وتعتبر "جريدة مصر السينمائية" التي أصدرتها شركة مصر للتمثيل والسينما عام 1939 أهم الجرائد السينمائية على الصعيدين المصري والعربي، ومن أهم وأعرق الجرائد السينمائية على الصعيد العالمي، بل إنها من الجرائد القليلة من نوعها في العالم التي لا تزال تصدر حتى الآن، وقد أسس الجريدة المصور حسن مراد (7/ 1903/6− 14/ 6/ 1970) وكان يحررها ويصورها ويخرجها مع عدد من المساعدين بتمويل شركة مصر للتمثيل والسينما، وبدعم من الحكومات المصرية المتعاقبة، وقد صور حسن مراد العديد من الأفلام التسجيلية والتمثيلية من مختلف الأطوال من انتاج شركة مصر للتمثيل والسينما، ومن انتاج غيرها من

الشركات، ولكن كان يفضل تصوير الأفلام الإخبارية، حيث صور 31 فيلماً اخبارياً عام 1938، وبدأ إصدار الجريدة عام 1939.

ويذكر الباحث السينمائي أحمد الحضري أن أول فيلم إخباري مصري أنتجته شركة "بروسبيري" كان بعنوان "الملك فؤاد في جامع عمر" عام 1923، وأن الشركة أنتجت عام 1924 فيلماً بعنوان "الأمير ليوبولد يتسلق هرم خوفو"، وقد قال حسن مراد في حوار لم ينشر اجري معه عام:1968 انه صور في العشرينات محاولة "الأمير ليوبولد" ولي عهد بلجيكا تسلق الهرم الأكبر، والأرجح أن يكون هذا الفيلم أول فيلم اخباري صوره حسن مراد، والأرجح أن يكون حسن مراد مصور "جريدة الشرق" التي أصدرتها نفس الشركة عام 1925.

وقد تغير عنوان الجريدة من جريدة مصر الناطقة إلى الجريدة العربية الناطقة بعد وحدة مصر وسوريا عام 1958، وبعد تأميم شركة مصر للتمثيل والسينما عام 1961 قام التليفزيون بإنتاج الجريدة منذ عام 1963 حتى عام 1971، ثم قامت الهيئة العامة للاستعلامات بإنتاجها من عام 1971 الى عام 1972، وعادت الى التليفزيون من عام 1972 الى عام 1980، ثم استقرت في الهيئة العامة للاستعلامات من عام 1980 وحتى الآن، وطوال تاريخها لم تصدر جريدة مصر السينمائية بصفة دورية منتظمة.

وبعد قيام ثورة يوليو عام 1952، بدأ الاهتمام بتكوين وحدة إنتاج سينمائي بالقوات المسلحة عام 1953، أنتجت أفلام توضح دور القوات المسلحة في حياة الأمة، تصدى لها مجموعة من كبار المخرجين منهم عز الدين ذو الفقار ومحمد كريم وكمال الشيخ وسعد نديم والسيد زيادة وعاطف سالم، كما شهدت هذه المرحلة إنشاء أول إدارة حكومية لإنتاج الأفلام التسجيلية والقصيرة في عام 1954، تابعة لمصلحة الاستعلامات، تم عبرها إنتاج أفلام مهمة مثل (توقيع اتفاقية الجلاء) إخراج جمال مدكور، (النهضة الصناعية) إخراج أحمد كامل مرسي، و(معاهدة الجلاء) إخراج كمال الشيخ، وذلك في عام 1954، أما في عام 1955، فقد تم إنتاج (البترول في مصر) إخراج صلاح أبو سيف، و(قضية العرب) إخراج جمال مدكور.

كما قامت "شركة شل المصرية" بإنشاء وحدة الإنتاج السينمائي، وأصدرت مجلة سينمائية أخرى بعنوان "صور من الحياة" تناولت فيها المشروعات الهامة في مصر خلال عامي (1954 –1955م)، ثم جاءت مصلحة الفنون وقدّمت "مجلة الفنون" عام 1957م، ثم انشأت الحكومة المصرية "ستوديو مصر" وقامت

إدارة الأفلام التسجيلية بإنتاج "المجلة السينمائية" عام (1965– 1966)، وأنتج المركز القومي للأفلام التسجيلية بوزارة الثقافة بعد إنشائه مجلتين سينمائيتين الأولى بعنوان (الثقافة والحياة)، والثانية بعنوان (النيل)، وتتابعت الأفلام التسجيلية بعد ذلك من خلال (الوكالة العربية للسينما) والتابعة لوزارة الثقافة فأصدرت مجلة سينمائية عام 1972م وكان عنوانها "مصر اليوم".

رابعاً: رواد السينما التسجيلية في مصر

لقد ظهر أول فيلم تسجيلي مصري مئة بالمئة، في عام 1924م، ليواكب افتتاح مقبرة (توت عنخ آمون) وقد أخرجه (محمد بيومي) – رائد السينما المصرية – وكانت مدته ثمانية دقائق، ثم تلاه فيلم "حديقة الحيوان" من إخراج "محمد كريم" عام 1927م، ثم أخرج "نيازي مصطفى" عدداً من الأفلام الدعائية "لشركات بنك مصر" عام 1936م، كذلك أخرج المصور السينمائي "مصطفى حسن" فيلم "الحج إلى مكة" عام 1938م، كما أخرج (صلاح أبو سيف) فيلماً عن "وسائل النقل في مدنية الاسكندرية" عام 1940م، إلا أن كل هؤلاء تحولوا بعد ذلك إلى إخراج الأفلام الروائية وأصبحوا أعمدة السينما المصرية (في الدراما).

إلا أن الرائد الأول الذي أجمع عليه النقاد والمؤرخون للسينما التسجيلية هو المخرج سعد نديم، وذلك لأن هذا الرجل قد أفنى عمره كله في إنتاج الأفلام التسجيلية ولم يتحول عنها إلى غيرها.

أ. سعد نديم رائد السينما التسجيلية في مصر:

لا شك بأن سعد نديم يعتبر الرائد الأول والأوحد للسينما التسجيلية في مصر، وذلك لأنه أمضى حياته كلها مخرجاً للأفلام التسجيلية (1920 –1980م)، وقد أخرج ما يربو على الثمانين فيلماً، بدأها بفيلم "الخيول العربية" ومدته عشرة دقائق عام 1947م، كما قدّم العديد من الأفلام الوطنية ذات الطابع السياسي وغيرها ونذكر منها: فيلم "الفن المصري المعاصر"، "راغب عياد"، "حكاية من النوبة"، "عدوان على الوطن العربي"، "فليشهد العالم"، "موكب النصر".

وحينما بدأ التلفزيون المصري في إرساله (عام 1960م) أخرج سعد نديم للشاشة المصرية والعربية عدة أفلام مهمة منها: "متحف السكة الحديد"، "أسوان"، "مدينة سياحية"، "مدينة كوم أمبو"، "جزيرة فيله"، "البترول"، "الحديد والصلب"، كما أخرج للتلفزيون العديد من الأفلام منها: "النحاس، التجارة العربية، الزجاج، الفخار، الكليم والسجاد، الخيام، الحصر، تطعيم الخشب، الجلود، الذهب"، كما أخرج العديد من أفلام الآثار الفرعونية منها: "تراث الإنسانية، أبو سمبل، من فيلة إلى إيجيليكا"، وغيرها. وتعتبر هذه الأفلام وغيرها من الوثائق التاريخية التي تصاحب مسيرة الحضارة المصرية على مر العصور.

ب. صلاح التهامي (1922 – 1997):

يعد صلاح التهامي ثاني رواد الفيلم التسجيلي في مصر، حيث سافر إلى لندن لدراسة السينما التسجيلية ثم عاد إلى مصر وقدّم العديد من الأفلام الهامة، نذكر منها: "دياب"، ثم سافر بعد ذلك إلى سورية وأخرج عدة أفلام عربية مهمة: "دمشق، متحف دمشق، الفنون البدوية في سورية، حمص، وحلب، واللاذقية، المصايف السورية، صناعة النسيج في سورية"، ثم عاد إلى مصر وأخرج عدة أفلام منها: "بنت النيل، تحية لمقاتل مصري، عالم الفنان حسن حشمت، مذكرات مهندس، أربعة أيام مجيدة، كهرباء السد العالي، رجال في الصحراء، على أرض الصعيد، مصر العمل" وغيرها، حيث قدّم للسينما التسجيلية ما يربو على المائة فيلم.

ج. عبد القادر التلمساني (1924 م):

وهو صاحب كتاب "السينما المصرية في 75 عاماً"، ويعتبر من أهم رواد الفيلم التسجيلي، فقد سافر إلى باريس عام 1948 م، ودرس السينما بمعهد الدراسات العليا السينمائية (C.E.H.D)، ثم درس في معهد "الفيلمولوجيا" بالسوربون، وعاد إلى مصر فقدّم عام 1957م فيلم "الآراجوز في المعركة"، "عرائس" 1957م، و"اليوم العظيم" 1964م.

ثم انشأ مع شقيقه المصور السينمائي "حسن التلمساني" شركة "أفلام التلمساني إخوان"، وهي أول شركة تخصصت في إنتاج الفيلم التسجيلي، حيث أنتجت أكثر من ثلاثين فيلماً ثم أنتجت أيضاً لحساب الغير، ولا تزال أغلب هذه الأفلام من مقتنيات "معهد العالم العربي في باريس" ومن هذه الأفلام: "رحلة في كتاب وصف مصر 1972م، دار الفن في القرية 1973م، فنون الخط العربي 1974م، زخارف عربية 1974م،

زخارف قبطية 1975م، المصحف الشريف 1977م، صحراء سقارة 1978م، قاهرة المماليك 1986م، مصر عتيقة 1986م، سيناء الحرب والسلام 1986، عالم البدو في سيناء 1983م، أرض الأديان، سيناء مشتى عالمي، كنوز أرض محمد، والديمقراطية في مصر 1984م، القرية الفرعونية 1992م، الحضارة والتعمير 1995م.

د. رواد آخرون:

من رواد السينما التسجيلية أيضاً:

- (سعدية غنيم) والتي قدّمت العديد من الأفلام نذكر منها: "دير سانت كاترين 1962م، الأرض السليبة 1964م، طريق الآلام 1976م، نفرتيتي عام 970 م".
- وأيضاً (سمير عوف) والذي قدّم الكثير من الأفلام منها: "القاهرة 1830م، قصيدة بنتاؤر 1970م، لؤلؤ النيل 1972م، مسافر إلى الشمال.. مسافر إلى الجنوب 1974م" وغيرها.
- (فريدة عرمان) التي قدّمت العديد من الأفلام منها: "المرأة المصرية 1974م، رقصات مصرية 1975م، الشواطئ المصرية 1984م، السد العالي 1991م، ذكريات مصطفى أمين 1994م، العرب الرحل 1999م" وغيرها.
- و(سميحة الغنيمي) والتي قدّمت الكثير منها: "الخيول العربية 1971م، حارة نجيب محفوظ 1989م" وغيرها.
- وكذلك (د. ألفريد ميخائيل) والذي قدّم: "مصر الفتاة 1976م، أوبرا عايدة 1987م" وغيرها.
- وكذلك (د. علي الغزولي) والذي قدّم العديد من الأفلام منها: "مسجد قايتباي 1981م، أرض الفيروز 1982م، رشيد 1983م، سيناء هبة الطبيعة 1985م، حكيم دير سانت كاترين 1987م" ، وغيرها.
- و(محمود سامي عطا الله) والذي قدّم: "الوادي الجديد 1968م، العبابدة 1969م، قناة جونجلي1980م، مسجد العريش 1981م" وغيرها.

خامساً: مراكز ومؤسسات إنتاج الأفلام التسجيلية المصرية

في مصر العديد من المؤسسات والشركات والمراكز المتخصصة في إنتاج الأفلام الوثائقية والتسجيلية، نذكر منها:

أ. المركز القومي للأفلام التسجيلية:

انشأت وزارة الثقافة المصرية عام 1967م "المركز القومي للأفلام التسجيلية" ورأس المركز الكاتب الصحفي الفنان حسن فؤاد، ثم المخرج سعد نديم، ثم صلاح التهامي.

وسعى المركز لتقديم جيل من الرعيل الأول الذين أعطوا للفيلم التسجيلي الكثير، وأضافوا إلى رصيد السينما التسجيلية المصرية ومن هؤلاء: د. مدكور ثابت، ومن بين الأفلام التي أخرجها: ثورة الممكن1967م، على أرض سيناء 1975م، تطوير الري، مذكرات بدر 1992م، سحر الوثائق 1998م" وغيرها.

ومن بين الذين قدّمهم المركز أيضاً، المخرج أحمد راشد والذي قدّم العديد من الأفلام منها: "300 فنان 1970م، رحلة سلام 1973م، أبطال من مصر 1974م، توفيق الحكيم 1976م، آثار حول الأزهر 1983م" وغيرها، ومن المخرجة منى مجاهد والتي قدّمت العديد من الأفلام منها: "المرأة في رسوم الفنانين 1970م، الفنان جمال كامل 1981م"، كما قدّم المركز المخرج فؤاد التهامي والذي أخرج: "لن نموت مرتين 1970م، مدفع8 1971م، شدوان 1972م، الرجال والخنادق 1972م" وغيرها.

كما قدّم المركز أيضاً المخرج هاشم النحاس والذي أخرج عدة أفلام مهمة منها: "مبكى بلا حائط 1974، سيوة 1986م، صلاح أبو سيف يتذكر، وفيلمه الهام النيل أرزاق 1995" وغيرها، والمخرج خيري بشارة والذي قدّم بدوره العديد من الأفلام التسجيلية المهمة منها: "صائد الدبابات 1974م، طبيب في الأرياف 1975م، طائر النورس 1976م، حديث الحجر 1979م" وغيرها، ومن بين المخرجين العظماء قدّم المركز المخرج حسين الطيب والذي قدّم: "مدينة لن تموت 1974م، مسجد السلطان قلاوون 1978م، مسجد السلطان حسن1980م، مسجد محمد علي 1986م، مسجد الرفاعي 1995م" وغيرها.

ب. مركز الفيلم التجريبي:

في عام 1969م أنشأت وزارة الثقافة مركز الفيلم التجريبي، ورأسه المخرج شادي عبد السلام صاحب الفيلم الطليعي العظيم "المومياء" 1969م، هذا وقدّم شادي عبد السلام إلى جانب "المومياء" العديد من الأفلام التسجيلية المهمة نذكر منها: فيلم "آفاق" 1974م، "جيوش الشمس"، "كرسي توت عنخ آمون" 1983م، "ما قبل الأهرامات" 1984، "رمسيس الثاني" 1985م وغيرها، هذا وقد قدّم المركز العديد من الأفلام التسجيلية والتي تميزت بمستويات رفيعة للغاية.

ج. المركز القومي للسينما:

بعد النجاح العظيم لدور الأفلام التسجيلية في رصد الواقع المعاصر والتراث القومي، انشأت وزارة الثقافة المصرية عام 1981م المركز القومي للسينما، ورأس المركز أ. أحمد الحضري، ثم د. محمد كامل القليوبي، وضم المركز العديد من الإدارات منها: "الأرشيف القومي للفيلم"، "الثقافة السينمائية" ،"إدارة الأفلام التسجيلية والتجريبية"، و"إدارة المهرجانات"، هذا وقد قدّم المركز العديد من المخرجين نذكر منهم: نبيهة لطفي، والتي قدّمت: "صلاة من وحي مصر العتيقة" 1972م،"دير سانت كاترين" 1981م وغيرها، وأيضاً ناديا سالم، والتي قدّمت: "الطفل الشقيان 1982م، الجن الأحمر، الزار 1990م"، وغيرها، كما قدّم مدحت قاسم عدة أفلام منها: "الرسيم 1982م، الرمال المتحركة 1984م، العقادين 1986م"، وغيرها، وقدّم حسام علي بعض الأفلام المهمة منها: "ثلاثية رفح 1986 م، سوق الرجالة 1990م"، وغيرها.

وقدّم عواد شكري: "الطلعة 1982م، القشاش 1986م، المحجر 1983م"، وغيرها، كما قدّم مختار أحمد: "قرية أم خلف 1983م، إنقاذ 1984م، المايسترو 1989م"، وقدّم د. محمد كامل القليوبي: "محمد بيومي ووقائع الزمن الضائع 1990م، "تموت الظلال فيحيا الوهج 1996م"، كما قدّم العديد من الأفلام الروائية العظيمة.

د. الشركات الخاصة لإنتاج الفيلم التسجيلي:

لا يستطيع راصد لتاريخ السينما التسجيلية أن يغفل الدور العظيم الذي قدّمته شركات الفيلم الخاصة، حيث بدأت هذه الشركات في الظهور من عام 1968م، بداية بشركة "أفلام التلمساني" والتي تحدثنا عنها آنفاً، ثم شركة "فرعون فيلم" لأحمد فؤاد درويش والتي قدّمت العديد من الأفلام المهمة منها: "تي" 1968م، "الماشطة" 1968م، "آمونحتب" 1972م.

كذلك تم إنشاء شركة (أبنود فيلم) عطيات الأبنودي، وقد أخرجت العديد من الأفلام منها: "حصاد الطين" 1971م، والذي يعد أهم الأفلام التسجيلية المصرية، وكذلك فيلم "أغنية توحة العظيمة" 1972م، "التقدّم إلى العمق" 1979م، "بحار العطش" 1980م، "الأحلام الممكنة" 1983م، "أيام الديمقراطية" 1969م، وغيرها، ثم ظهرت شركة (سكوبيو فيلم) أسماء البكري، والتي قدّمت العديد من الأفلام المهمة منها: "قطرة ماء" 1979م، "بورتريه" 1981م، "دهشة" 1981م وغيرها.

إضافة إلى المخرجين الروائيين الذين قدّموا العديد من الأفلام التسجيلية المهمة، ومن هؤلاء "فيلم القلعة" لتوفيق صالح، "هروب العائلة المقدسة" لولي الدين سامح، "عيد الميرون" ليوسف شاهين، "تاريخ السينما المصرية" لأحمد كمال مرسي، "من أجل الحياة" لحسين حلمي، وغيرهم. هذا، إلى جانب بعض الشباب الخريجين الذين تخرجوا في أكاديمية الفنون المصرية أو عملوا من خلال دراساتهم الحرة.

سادساً: تاريخ السينما الوثائقية السورية



في مراجعة لسيرة السينما في سورية نجد أن أول العروض السينمائية التي قدّمت فيها كانت في مدينة حلب عام 1908، عن طريق جماعة من الأجانب قدّموا من تركيا وعرضوا صوراً متحركة، وكانت معهم آلة متنقلة تتحرك الصور فيها أفقياً، على أن البداية

الرسمية لتعرف سورية على السينما كانت بعد أربع سنوات من هذا التاريخ أي في عام 1912 عندما عرض حبيب الشماس صوراً متحركة في المقهى الذي كان يستثمره في دمشق في ساحة المرجة، حيث كانت آلة العرض تدار باليد، وكان الضوء فيها يتولد من مصباح يعمل بغاز الاسيتيل، وقد دخلت السينما البلاد في بادئ الأمر كاختراع جديد ضعيف الشأن، لأن الناس لم تسمع عنه قبلاً لعدم توفر المواصلات والاتصالات السريعة، ووسائل النشر من صحف ومجلات أجنبية وإذاعات لاسلكية، وبقيت لفترة طويلة هكذا بسبب ضعف الاستثمار فيها.

أ. البدايات الأولى:



في بداية عشرينيات القرن الماضي، كان هناك شاب متحمس للعمل السينمائي هو الفنان (بهجت المصري) عمل على إنتاج العديد من الأفلام القصيرة في عام 1925، وقام في عام 1926 بالتعاون مع مجموعة من الشباب الهواة لإنتاج فيلم سينمائي لكنه انفصل عنهم وعمل منفرداً وانتج العديد من الأفلام القصيرة، وكان يقوم بنفسة بالتصوير والطبع، وقد قام بهجت المصري بإنتاج أول أفلامه وطبعه على ورق السجائر الرقيق، وأنتج العديد من الأفلام التسجيلية القصيرة ويعد من رواد السينما في سورية.

ب. من الأفلام السورية الوثائقية في العشرينيات من القرن العشرين:

1- فيلم عن رئيس الدولة السورية (أحمد نامي) - وحصل الفلم على جائزة في المعرض الصناعي بدمشق.

2- فيلم رحلة رئيس الدولة السورية الشيخ تاج الحسيني في عام 1929.

3- فيلم عن الكتلة الوطنية في ذاك الوقت منهم فخري البارودي.

4- فيلم عرض عسكري جرى في دمشق.

ج. فترة الثلاثينات:

في مطلع الثلاثينات تابعت السينما السورية مسيرتها التي انطلقت على يد مجموعة من الشباب السوريين من رواد السينما السورية، وفي عام 1931 قام رشيد جلال بمتابعة نشاطه السينمائي والاتفاق مع عدد من التجار منهم عطا مكي (صاحب المكتبة العمومية بدمشق آنذاك) على تأسيس شركة عرفت باسم "هيليوس فيلم للإنتاج السينمائي"، وقد قامت هذه الشركة، وبعض هواة فن السينما، بإنتاج وإخراج العديد من الأفلام الوثائقية عن وقائع الحياة اليومية في سورية. كما كانت هناك محاولات لدى بعض هواة السينما لتصوير أفلام قصيرة وإخبارية، إذ سجل نور الدين رمضان مثلاً عام 1936 الأحداث الوطنية ونشاطات الكتلة الوطنية، وهو أول من صور أفلاماً إخبارية لاجتماعات المجلس النيابي الأول في عهد رئيس الجمهورية محمد علي العابد، كما صور عودة الوفد السوري من باريس، والمظاهرات الصاخبة التي قامت في دمشق ضد فرنسا والانتداب الفرنسي، كما سجل أفلاماً أخرى قيمة عن مختلف الأحداث التاريخية التي وقعت تلك الأيام.

وبلغ ما صوره من الأفلام الإخبارية أكثر من أربعة آلاف متر، وواجه الكثير من المعاكسات من قبل سلطات الانتداب الفرنسي التي كانت تقاوم فكرة صناعة سينمائية في البلاد، إذ كان يضطر لأخذ أفلامه المعدة للعرض إلى دائرة الرقابة الفرنسية في بيروت للحصول على ترخيص للعرض، والتي كانت أكثر مشاهدها ترصد المظاهرات المعادية للفرنسيين والهتافات

المؤيدة للكتلة الوطنية في المجلس النيابي، ولذلك فقد كانت الرقابة تقص ثلاثة أرباع الفيلم المصور وتسمح له بعرض الربع الباقي فقط، والذي لم يعد يحوي سوى مناظر لا قيمة لها، وقد منعت بعض أفلامه – حتى بعد الترخيص له – في حمص وحماه وحلب، وخسر من جراء ذلك مبالغ كبيرة.

وكان أهم ما سجله نور الدين رمضان بالإضافة إلى ما ذكرناه، المهرجانات التي أقيمت لاستقبال المبعدين السياسيين من رجال الكتلة الوطنية، واستقبال الدكتور عبد الرحمن الشهبندر وسلطان باشا الأطرش، وحفلة افتتاح معرض دمشق الصناعي عام 1936، وتشييع جثمان الزعيم الوطني إبراهيم هنانو في حلب، وعندما

قامت الحرب العالمية الثانية توقف عن العمل مثل جميع الذين جمدوا أعمالهم في المجالات الفنية والصناعية لعدم إمكان استيراد المواد الأولية من الخارج.

وفي عام 1937 قام جلال سيوطي بأعمال سينمائية، وجلب أدوات لمخبر كامل وصور- مثلاً -مخيم الكشاف في الزبداني، وفشل الفيلم، وقد تمكن جلال سيوطي بعد ذلك وساعده نور الدين رمضان من تصوير فيلم إخباري عن استقبال الوفد السوري برئاسة جميل مردم بك عند عودته من فرنسا، وعرض الفيلم في سينما سنترال، ولكن كان سيء الطباعة والتحميض، وتوقف بعد ذلك عن العمل مدة طويلة ثم رحل إلى العراق ليجرب حظه، ولكنه لم ينجح في السينما فتحول إلى الصيدلة وظل يعمل صيدلياً في العراق، وقد أنتج في هذه الفترة العديد من الأفلام الوثائقية منها:

1. فيلم انتخاب ملكة الجمال في دمشق عام 1932.
2. فيلم عرض عسكري ضخم جرى بدمشق.
3. فيلم عن البطل يوسف العظمة.
4. فيلم الصداقة.
5. فيلم عن البرلمان السوري عام 1932.

د. فترة الاربعينات والخمسينات:

في عامي 1943 – 1944 قام في حلب نشاط سينمائي من قبل الدكتور خالص الجابري والسيد مهدي الزعيم وغيرهما، حيث صوروا أفلاماً قصيرة لبعض المناظر الطبيعية، كما تم إنتاج عدد من الأفلام الوثائقية والروائية وظهرت للوجود شركات جديدة، واهتمام خاص من قبل الدولة بالسينما بعد الاستقلال، ومن أبرز الرواد في هذه الفترة وفي مسيرة السينما السورية، المهندس البارع نزيه الشهبندر، الذي أسس استديو للتصوير السينمائي في حي باب توما بدمشق، كما قام بصنع العديد من المعدات والآلات، وجهز الاستديو بآلات التصوير ومعدات الصوت والإضاءة وغيرها مما يتطلبه العمل السينمائي، وبإنتاج فيلم روائي وعدد من الأفلام التسجيلية والقصيرة، وفي عام 1946 تأسست شركة إنتاج سينمائي سورية عربية مشتركة وفرت خبرات من سورية ومصر وأنتجت فيلماً روائياً واحداً (ليلى العامرية) وعدة أفلام وثائقية.

وعندما عاد أحمد عرفان من باريس عام 1949 بعد أن درس السينما في معهد عال هناك، جلب معه آلة تصوير من قياس 35م، وأسس في حلب شركة مع صادق الحناوي صورت أول فيلم لها واسمه "الجيش السوري في الميدان"، وهو يمجد بطولات الجيش السوري في حرب فلسطين ثم حلت الشركة بعد ذلك.

وفي عام 1950 تم إنتاج عدة أفلام تسجيلية وأفلام قصيرة من قبل شركة "عرفان وجالق للإنتاج الفني" التي قامت في حلب، منها عملية "الساعة السادسة"، وفيلم "ثلاث عمليات داخل فلسطين" وهي أفلام عسكرية وسياسية بمفهوم ذاك الوقت، والكثير من الأفلام لصالح المؤسسات العامة، كما قام المخرج "أحمد عرفان" وهو من الرواد المؤسسين لصناعة السينما السورية، بتأسيس "ستوديو الجيش" في حرستا، وهو الأستوديو الأول في سوريا لتحميض وطباعة الأفلام السينمائية، كما قام بتأسيس معمل التحميض الثاني التابع للمؤسسة العامة للسينما، بعد أن قام هو ورفاقه بالمساهمة في تأسيس المؤسسة العامة للسينما، وفي عام 1960 قام أحمد عرفان ومجموعة من رفاقه أيضاً بالمساهمة بتأسيس التلفزيون السوري وكان مزامناً للتلفزيون المصري الذي ساهم أيضاً أحمد عرفان بتأسيسه في ذلك الوقت، وكان المخرج أحمد عرفان أيضاً من مؤسسي نقابة الفنانين الأوائل في سورية.

وفي عام 1951 قامت الدولة بدعم السينما كوسيلة إعلامية فعالة، وتم تأسيس قسم متخصص يهتم بأمور السينما في سورية، وجهزت معمل سينمائي للطبع والاظهار والعمليات الفنية، وقسم للتصوير السينمائي، وتم إطلاق جريدة سينمائية مصورة تصدر أسبوعياً بدمشق تهتم بأخبار السينما والسينمائيين في سورية والعالم، وفي نهاية الخمسينات تم إنشاء أقسام للسينما في عدد من الوزارات السورية، وأحدثت عدد من شركات الإنتاج السينمائي قامت بإنتاج مجموعة من الأفلام الدعائية والتسجيلية، خاصة بما يتعلق بنكبة فلسطين.

بعد ذلك، وفي نفس العام 1951 أسس يوسف فهده في دمشق مخبراً سينمائياً يحتوي على معدات للتحميض والطبع والتسجيل، وخلال عامي (1952– 1953) أخرج فيلمين ملونين عن دمشق واللاذقية قياس 16م، وتوجد الآن نسخ من هذين الفيلمين في وزارة السياحة.

وفي عام 1954 كلفته مديرية الدعاية والأنباء بإخراج وتصوير فيلم عن معرض مدرسة دار العلم، وكان يحتوي على أشغال فنية مختلفة من صنع الطلاب، وقد طبع من هذا الفيلم عدة نسخ بثلاث لغات: العربية

والفرنسية والإنكليزية لعرضه في جميع أنحاء العالم، وفي العام ذاته أخرج فيلماً بالأسود والأبيض عن دار حماية الأحداث في دمشق، وقد أظهر الفيلم كيفية انحراف الأحداث والعوامل التي تؤثر على انحرافهم، وأنتج لحساب وزارة العدل وعرض في مراكز حماية الأحداث تحت إشراف اليونسكو في القاهرة، وكان الفيلم الوحيد آنذاك الذي عالج هذا الموضوع.

وفي أواخر عام 1954 أوجد يوسف فهدة طريقة لتصوير أفلام سينما سكوب دون الاستعانة بعدسة شركة فوكس لقرن العشرين، وصور فيلماً بهذه الطريقة عن دمشق وعرض في سينما روكسي، واستخدم لذلك تركيباً خاصاً لعدسة عرض الفيلم السينما سكوب أثناء التصوير، وفي عام 1955 سافر إلى بيروت حيث مكث هناك سبع سنوات وأخرج فيلماً قصيراً بالألوان والسينما سكوب عن لبنان، ظهرت فيه الممثلة "نور الهدى" وكان اسمه "في ربوع لبنان"، وعاد إلى دمشق في مطلع 1962، حيث أخرج فيلماً ثقافياً لحساب وزارة الثقافة وبالألوان عن الفنون التطبيقية في سورية وأفلام أخرى قصيرة منوعة كان آخرها فيلماً عن المرأة السورية.

هـ. الستينات والسبعينات:

كان تأسيس المؤسسة العامة للسينما في أواخر عام 1963 منعطفاً كبيراً في مسيرة السينما السورية إذ دخل القطاع العام هذا الميدان الثقافي والفني الهام بعد خمسة وثلاثين عاماً من بدء الإنتاج السينمائي في القطر، بالتوازي مع التحولات الاجتماعية الأساسية مع قيام ثورة آذار عام 1963، التي أصاب السينما نصيب وافر منها، وقد صدر المرسوم التشريعي رقم



258 في 12 \ 11 \ 1963 بإحداث مؤسسة عامة للسينما ذات استقلال إداري ومادي تقوم بإنتاج الأفلام القصيرة والروائية، وأصبح لها منذ ذلك العام نشاط عملي ملموس وأساسي على هذين الصعيدين.

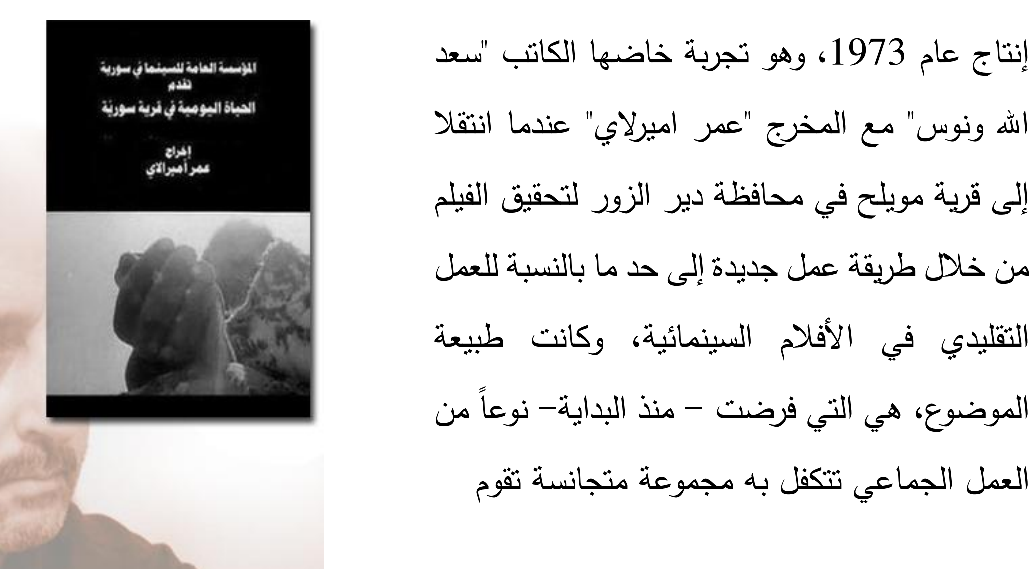
وقد ركزت المؤسسة عملها في مرحلة التأسيس وضمن خطة محددة ومدروسة على إنتاج الأفلام الوثائقية القصيرة كهدف – من ضمن أهداف أخرى– لزيادة خبرة الفنيين الشبان العاملين فيها الذين بدأوا يعودون من

البعثات التي أوفدوا بها إلى مصر وأوروبا أو الذين اكتسبوا المهنة من خلال الممارسة والتدرب محلياً وخارجياً.

وفي الفترة التأسيسية أنتجت المؤسسة مجموعة من الأفلام القصيرة أكملت بها المجموعة الأولى التي تم إنتاجها أيام كان القطاع العام دائرة صغيرة في وزارة الثقافة والإرشاد القومي، وكان الهدف من إنتاج تلك الأفلام، تغطية وجوه مختلفة من الحياة الثقافية والاقتصادية والعمرانية والحياتية في سورية مما كانت تطلبه السفارات والمنظمات الطلابية في سبيل تعريف العالم بسورية وماضيها العريق ونهضتها الحديثة، ولم تكن أفلام تلك المرحلة التأسيسية تتميز بطابع البحث في مجال إيجاد لغة سينمائية جديدة وما إلى ذلك، بل كانت مجرد أفلام نظيفة مهنياً وسليمة فكرياً بوجه عام، صالحة لأداء المهمة التي أوجدت من أجلها.

وفي هذه المرحلة من مسيرة السينما السورية تم إنتاج أكبر عدد من الأفلام السينمائية السورية، التي حققت حضوراً كبيراً في المهرجانات الدولية والعربية، وكذلك تم انشاء قطاع الإنتاج السينمائي، وظهرت العديد من شركات الإنتاج السينمائي السورية الخاصة والمشتركة، والتي انتجت ما يزيد على 300 فليماً، معظمها أفلام قصيرة ووثائقية، ومما هو جدير بالذكر أن عدد دور السينما في سوريا عام 1963 بلغ أكثر من 120 دار سينما، وتعد هذه المرحلة عصر ذهبي للسينما السورية، ومن أهم أفلام الستينيات والسبعينيات:

1- الحياة اليومية في قرية سورية:





إنتاج عام 1973، وهو تجربة خاضها الكاتب "سعد الله ونوس" مع المخرج "عمر اميرلاي" عندما انتقلا إلى قرية مويلح في محافظة دير الزور لتحقيق الفيلم من خلال طريقة عمل جديدة إلى حد ما بالنسبة للعمل التقليدي في الأفلام السينمائية، وكانت طبيعة الموضوع، هي التي فرضت – منذ البداية– نوعاً من العمل الجماعي تتكفل به مجموعة متجانسة تقوم

بالبحث والدراسة والتحليل وتوجيه التصوير.

وقد اختار الكاتب والمخرج منطقة دير الزور بالذات لأنها واحدة من المناطق التي تعكس- أكثر من غيرها- المشكلات الأساسية للريف السوري وبشكل حاد، فكل ظواهر التخلف والمشكلات الزراعية والاجتماعية تبدو مكثفة وبارزة في منطقة الجزيرة بشكل عام، وقد أعطى اختيار قرية في تلك المنطقة فرصة عرض هذه المشكلات ولو بشكل سريع.

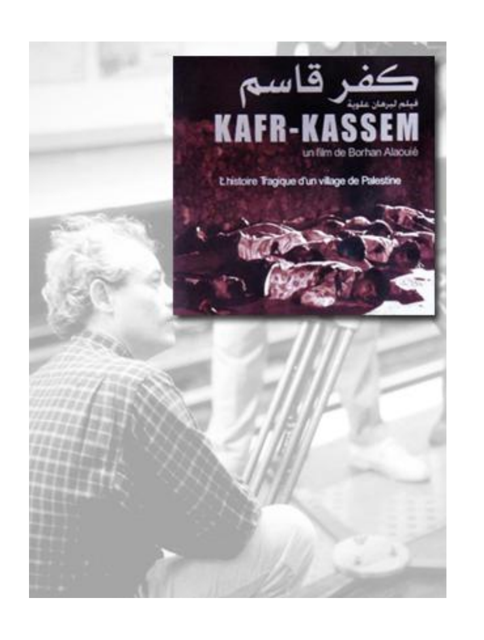
ولقد رصد الفيلم الوجود الإنساني في القرية في شكله المبسط، ورصد أهم المشاكل الحياتية للناس هناك (مشكلة الأكل والسكن واللباس والصحة)، كما عكس الفيلم جرأة الإنسان الريفي، الذي ليس لديه الكثير ليخسره أو يخاف عليه، في مواجهة المشكلات، وفي التعبير عنها، وفي طرحها بشكل صريح ودون خجل أو حذر.

وحول سؤال عما إذا كان الفيلم قد اتبع خطاً روائياً قال سعد الله ونوس في مقابلة نشرت في العدد التاسع من نشرة سينما التي كانت تصدرها المؤسسة العامة للسينما: "حتى في ميدان الفيلم الوثائقي هناك من يقول إن مثل هذا الفيلم قليل الأهمية يتماثل تقريباً مع التصوير الفوتوغرافي الجامد لبعض الوقائع اليومية، هنا يجب أن نغير هذه النظرية، صحيح أن الفيلم الوثائقي يعتمد على مادة موجودة في الحياة اليومية، لكنه لن يكون فيلماً إذا لم يستطع أن يضع هذه المادة في سياق معين من خلال رؤية محددة، ويجب ألا ننسى هنا أن الفن بصورة عامة ينطلق من الوقائع اليومية لحياة الإنسان، وما يميز عملاً من عمل هو الكيفية التي يتم بها التقاط المادة وتصويرها وتحليلها، هكذا الأمر بالنسبة لفيلم الحياة اليومية في قرية سورية، إننا ننطلق من الواقع لكي نقدّمه من خلال فكر معين، وبالاستناد إلى تحليل دقيق لا يقوم على الانطباعات المجردة، ولا يضحي بالحقيقة الموضوعية من أجل اللمسة الفولكلورية أو الجمالية".

2- كفر قاسم:

انتج عام 1974 من إخراج برهان علوية، حيث يرصد الفيلم من خلال مقدرة سينمائية متمكنة قصة الصراع العربي- الإسرائيلي من خلال المأساة المرعبة التي وقعت في كفر قاسم في 29 تشرين الأول من عام 1956 عندما أعلن الحاكم العسكري الإسرائيلي منع التجول في القرية، وكان عدد كبير من أهلها خارج

القرية يعملون في الحقول دون أن يكون لديهم علم بمنع التجول الذي أبلغ لمختار القرية قبل نصف ساعة من موعده فقط، وعندما عاد الأهالي إلى القرية حصدتهم رشاشات الجنود الإسرائيلي، بحجة أنهم خالفوا أوامر منع التجول، وكان عدد شهداء المجزرة سبعة وأربعين شهيداً من الرجال والنساء والأطفال.

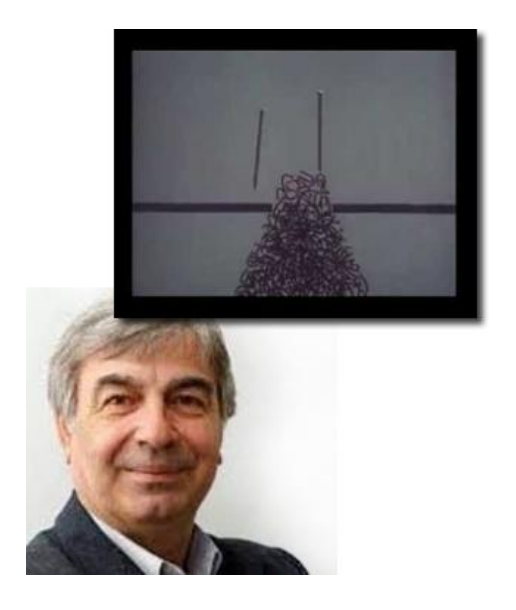


لم يكن فيلم كفر قاسم – كما أكد النقاد – مثل غالبية الأفلام المنتجة عن القضية الفلسطينية، فقد كان عملاً سينمائياً متكاملاً ووثائقياً، اعتمد على الأحداث الروائية التي أعاد بها تركيب الواقع في قرية كفر قاسم الفلسطينية قبل وأثناء وبعد المجزرة، وذلك في تحليل علمي جاد وواضح، ومن خلال رؤية إبداعية محددة قوية، أثبت بها برهان علوية النظرة العنصرية الإرهابية التي مارسها العدو الصهيوني ضد المواطنين الفلسطينيين في أراضيهم المحتلة.

من هنا لم يكن مستغرباً أن يحدث الفيلم –عندما عرض في باريس وفي أماكن أخرى من العالم–ضجة كبيرة لأنه استطاع أن يصل من خلال الطرح الموضوعي والتوثيقي والفني إلى الرأي العام العالمي، وأن يؤكد أن السينما سلاح هام في القضية العربية عندما نحاول أن تستخدم الاستخدام الصحيح.

و. فترة الثمانينيات:

في مطلع ثمانينيات القرن العشرين كان للسينما السورية حضوراً لافتاً وقدّمت الكثير من الأفلام الجادة والواقعية بصورة راقية من إنتاج المؤسسة العامة للسينما، وأفلام جيدة من إنتاج شركات القطاع الخاص، وقد فازت الأفلام السورية بالعديد من الجوائز الأولى في المهرجانات العربية والعالمية مثل: فيلم أحلام المدينة وفيلم الحدود وعدد آخر كبير من الأفلام الجيدة التي ميزت السينما السورية، إضافة لحصول الكثير من المخرجين والفنانين السوريين على جوائز في مختلف المهرجانات السينمائية.



وقد حققت المؤسسة مجموعة من الأفلام المتميزة في مجال الأفلام الوثائقية، مثل الفيلم المتميز موضوعاً وصنعة "الحكاية المسمارية"، وذلك انطلاقاً من أهمية الفيلم التسجيلي القادر على خلق علاقة مباشرة وغنية بالواقع اليومي بكل إيقاعاته، وذلك لأن عملية إعادة بناء الواقع وفق تصور ذاتي تحدده معرفة غير مشترطة أصلاً، إذ تنوب عنها عملية مونتاج، تعتمد الحياة كما هي وتقوم بتنظيم الواقع المرئي نفسه،

وتقوم بتوليف العالم الفعلي وفق إدراك يتجانس مع الأسلوب الفني الذي يتوصل إلى كشف الواقع اليومي بوسائل فنية حسية وعن طريق تثبيت وقائع جديدة، تبقى في الحالات العادية خفية أمام عيون الناس ولا يمكن الوصول إليها.

ز. التسعينيات:



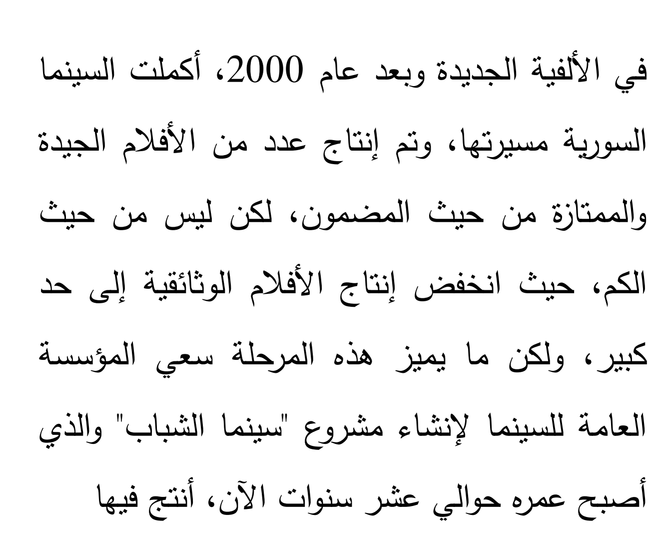
استمرت عجلة الإنتاج السينمائي في سورية في التسعينيات بوتيرة أقل تسارعاً من الفترات السابقة وقل عدد الأفلام المنتجة، رغم ذلك كان هناك عدداً جيداً من الأفلام، وظهر في الساحة الفنية السورية عدد من المخرجين والفنانين السورين



المتميزين وحققت الأفلام السورية حضوراً فعالاً في المحافل الدولية والمهرجانات بأفلام جادة أكثر واقعية ومصداقية من إنتاج المؤسسة العامة للسينما، إضافة لعدد من الأفلام الوثائقية التي قل إنتاجها عن الفترات السابقة لعدة عوامل أهمها: اتجاه الجمهور وشركات الإنتاج والمنتجين للإنتاج التلفزيوني بعد أن غزت المسلسلات السورية المحطات الفضائية العربية وأصبحت في قمة الإنتاج الدرامي العربي مما انعكس سلباً على إنتاج الأفلام الوثائقية، باعتبارها سلعة غير جماهيرية من وجهة نظر المنتجين في ذلك الوقت (قبل

ظهور القنوات الوثائقية المتخصصة)، ولذلك لم يتجاوز انتاج المؤسسة العامة للسينما، والتلفزيون السوري معاً للأفلام الوثائقية في تلك المرحلة، العشرين فيلماً، إلا أن أهم الأفلام الوثائقية التي أنتجت في هذه المرحلة كان فيلم "المنام" لمحمد ملص، والذي حصل على جوائز عديدة من مهرجانات سينمائية عربية ودولية، كما تم تصوير فيلم وثائقي عن أحد رواد السينما السورية نزيه الشهبندر بعنوان "نور وظلال" أخرجه كل من "عمر أميرالاي ومحمد ملص وأسامة محمد" عام 1994، وعرض في أيام سينما الواقع DOX BOX بمناسبة احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية 2008.

ح. السينما السورية في الألفية الجديدة:



في الألفية الجديدة وبعد عام 2000، أكملت السينما السورية مسيرتها، وتم إنتاج عدد من الأفلام الجيدة والممتازة من حيث المضمون، لكن ليس من حيث الكم، حيث انخفض إنتاج الأفلام الوثائقية إلى حد كبير، ولكن ما يميز هذه المرحلة سعي المؤسسة العامة للسينما لإنشاء مشروع "سينما الشباب" والذي أصبح عمره حوالي عشر سنوات الآن، أنتج فيها



عشرات الأفلام الوثائقية عن مختلف نواحي الحياة في سورية من وجهة نظر الشباب، ووفقاً لرؤيتهم، وهي رؤية تميزت بالفرادة، والطزاجة، والمعاصرة، والجرأة في المعالجتين الفنية والفكرية.

سابعاً: السينما الفلسطينية

ثمة اتفاق على أن السينما الفلسطينية، بدأت على يد من يمكن اعتباره الرائد السينمائي الفلسطيني الأول "إبراهيم حسن سرحان" عام 1935، وذلك عندما صوّر فيلماً تسجيلياً قصيراً (مدته 20 دقيقة) عن زيارة



الملك سعود بن عبد العزيز آل سعود لفلسطين، وتنقّله بين عدة مدن فلسطينية منها القدس ويافا، برفقة الحاج أمين الحسيني، مُفتي الديار الفلسطينية.

ويمكن للدارس لتاريخ السينما الفلسطينية أن يجد العديد من المحاولات السينمائية التي عُرفت في فلسطين قبل العام 1948، أي عام النكبة، إذ شرع عدداً من هواة فن السينما بإنتاج عدد من الأفلام والجرائد السينمائية، كان من أبرزهم جمال الأصفر، وخميس شبلاق، وأحمد حلمي الكيلاني الذي درس السينما في القاهرة، وتخرج عام 1945، ليُعدَّ بذلك أحد السينمائيين الفلسطينيين الأوائل، الذين درسوا فن السينما أكاديمياً، والسينمائي الفلسطيني محمد صالح الكيالي الذي كان قد سافر إلى إيطاليا، ودرس الإخراج هناك، بعد أن كان قد أسَّس استديو للتصوير الفوتوغرافي في يافا عام 1940، وعاد إلى فلسطين بعد أن أنهى دراسته السينمائية الأكاديمية ليتعاون عام 1945، مع المكتب العربي في جامعة الدول العربية، الذي كلّفه حينذاك بإخراج فيلم عن القضية الفلسطينية..

ومع ذلك، تبقى الحصيلة الإنتاجية السينمائية الفلسطينية قبل العام 1948، قليلة ومحدودة، سواء تلك التي اكتملت أو لم تكتمل، ويمكن في هذا الصدد أن نلتقط أحاديث صحفية متفرقة عن فيلم بعنوان "أحلام تحققت" وهو فيلم مدته (45 دقيقة) كان بمثابة دعاية لدار رعاية أيتام، وفيلم عن "استديو فلسطين" الذي أُسِّس عام 1945، وتظهر فيه الراقصتان شمس وقمر، والمطرب الفلسطيني سيد هارون، وفيلم عن "أحمد حلمي باشا، عضو الهيئة العربية العليا"، وفيلم بعنوان "في ليلة العيد" أنتجته شركة الأفلام العربية، وقد مثَّل فيه كل من حسن أبو قبع وأحمد الصلاح.. ومقدّمة سينمائية هي عبارة عن "جريدة سينمائية" كانت تعرض قبيل عرض

الأفلام في دور السينما في فلسطين، حينذاك، وكانت تلك المقدّمة تتضمَّن صوراً للحاج أمين الحسيني مترافقة مع العلم الفلسطيني.

وفي الحقيقة، ليس من الصعب على المرء إدراك أن الظروف غير الطبيعية التي كانت تشهدها فلسطين، في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، سواء لناحية خضوعها للانتداب البريطاني، وقوانين الطوارئ التي كان يعتمدها، والتي كانت معيقة للتطوّر الحضاري الفلسطيني الطبيعي، من جهة أولى، أو لناحية انشغال الفلسطينيين بمواجهة موجات الهجرة اليهودية غير الشرعية والهادفة للاستيلاء على فلسطين، من جهة أخرى، كان لها التأثير في عرقلة نمو السينما الفلسطينية، وتطورها.

أ. سينمائيون فلسطينيون بعد عام 1948:

إثر النكبة التي حاقت بفلسطين عام 1948، التجأ السينمائيون الفلسطينيون، متفرقين، إلى عدة بلاد عربية، فقد هاجر السينمائي الفلسطيني محمد صالح الكيالي إلى القاهرة، إثر النكبة عام 1948، وهناك استطاع إنجاز مجموعة أفلام تسجيلية وثائقية، بعضها كان عن فلسطين، من طراز فيلمه التسجيلي الوثائقي القصير "قاعدة العدوان" عام 1964، وأفلام أخرى عن قضايا وموضوعات مصرية متعددة، ترتبط بالتحولات والتغيرات التي كانت تشهدها مصر، في الخمسينات والستينات، من القرن العشرين، وضمن خطط عمل الجهات الإنتاجية السينمائية الرسمية، في مصر، التي عمل لديها محمد صالح الكيالي مخرجاً.

لكن الكيالي احتفظ بحلمه الأساسي الذي كان يتمثّل في إنجاز أفلام روائية طويلة، وهو ما بدا أنه من الصعب تحقيقه في مصر، فكان أن فكَّر بالذهاب إلى سوريا أو لبنان، على اعتبار أنهما كانتا تشهدان، حينذاك، صعوداً للإنتاج السينمائي، وفي العام 1969 تمكن في سوريا من إخراج فيلم بعنوان "ثلاث عمليات داخل فلسطين" وهو فيلم روائي طويل كتب السيناريو له بالتعاون مع سمير نوار، وبطولة مجموعة من الممثلين المعروفين، حينها، أمثال خالد تاجا وهالة شوكت، وإن ظهر في لحظة أن كل عملية فدائية هي حكاية مستقلة، بذاتها، فإنما الأمر بدا كأنما هي رغبة متأججة عند المخرج لقول أكثر ما يمكنه عن فلسطين، والعمل الفدائي، وطريق التحرير.

وبشكل موازٍ، عمل سينمائيون فلسطينيون آخرون أمثال عمر العلي وإبراهيم الصباغ ويوسف محمد شعبان، في السينما العربية في عدد من البلدان العربية، إذ يذكر أن المخرج عمر العلي، قام قبل أن يجد له مستقراً في دولة قطر، بإخراج عدد من الأعمال البصرية، لصالح التلفزيون العربي السوري، وعلى هذا النحو، نجد أن السينمائيين الفلسطينيين بحثوا عن مكان لهم في إطار السينما العربية، فكان للمخرجين السينمائيين مساهمات محدودة، فيما كان للممثلين السينمائيين، أو الممثلات، مساهمات أوسع ارتقت في بعض الأحيان إلى مستوى البطولات المطلقة.

ب. سينما الثورة الفلسطينية:

1- أفلام وحدة أفلام فلسطين:

نشأت سينما الثورة الفلسطينية، مرافقة لانطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة المعاصرة، التي أعلنت عن نفسها ليل 1965/1/1، ووفق أكثر الروايات تداولاً، بدأت سينما الثورة الفلسطينية من خلال تكوين قسم صغير للتصوير الفوتوغرافي، شرع منذ أواخر العام 1967 بتصوير بعض المواد الخاصة بالثورة، عبر تسجيل صور شهداء الثورة الفلسطينية؛ ويروى أن "سُلافة مرسال"، التي تخرجت من المعهد العالي للسينما في القاهرة/قسم التصوير، كانت تقوم بذلك، في منزلها، على نحو سرّي وفردي، قبل أن تستشعر الحاجة لإنشاء قسم خاص بالتصوير السينمائي، وهو الذي بدأ أعماله منذ العام 1968، فكان أول فيلم سينمائي، تنتجه الثورة الفلسطينية، بعنوان "لا للحل السلمي"، وهو فيلم تسجيلي مدته (20 دقيقة) جاء نتيجة عمل جماعي لمجموعة من السينمائيين الفلسطينيين، يُذكر منهم صلاح أبو هنّود وهاني جوهرية وسُلافة مرسال.

وبعد الخروج من الأردن عامي 1970 و1971، ظهر فيلم "بالروح بالدم" بإشراف المخرج مصطفى أبو علي أيضاً، وتنفيذ مجموعة العمل ذاتها تقريباً، وفيه محاولة عرض وتحليل أحداث أيلول الدامي، عبر مشاهد تسجيلية حيّة، متمازجة مع مشاهد تمثيلية، ذات طابع مسرحي، عن التحالف بين الإمبريالية والصهيونية، والرجعيات العربية.

وتواترت الأفلام الفلسطينية، بعد ذلك، مواكبةً الأحداث والمناسبات، وفق توفر الإمكانيات لدى الجهات الإنتاجية، التي كانت في كلّيتها ملحقة بإطارات تنظيمية فصائلية، تؤمِّن لها مستلزماتها وتمويلها، فقد نشأت (وحدة أفلام فلسطين)، التابعة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني/فتح، كبرى التنظيمات الفلسطينية، لتُعتبر البداية الحقيقية للإنتاج السينمائي الفلسطيني، وقد تكوّنت هذه الوحدة بفضل جهود مجموعة من السينمائيين منهم هاني جوهرية وسُلافة مرسال ومصطفى أبو علي.

ولقد ساهمت (وحدة أفلام فلسطين) في تأسيس (جماعة السينما الفلسطينية) عام 1973، التي انضمت إلى (مركز الأبحاث الفلسطيني)، وقدّمت فيلم "مشاهد من الاحتلال في غزة" لمصطفى أبو علي، وهو فيلم تسجيلي قصير (12 دقيقة) يتناول الواقع المرير الذي شهده قطاع غزة، بعد أن سقط في قبضة الاحتلال الصهيوني، وظهرت (وحدة أفلام فلسطين) باسم (أفلام فلسطين /مؤسسة السينما الفلسطينية) في إطار الإعلام الموحد لمنظمة التحرير الفلسطينية، ومن أبرز الأفلام التي أنجزتها فيلم "العرقوب" لمصطفى أبو علي 1972، وفيلمه "عدوان صهيوني" عام 1973، وفيلمي "الإرهاب الصهيوني، وليلة فلسطينية" لسمير نمر عام 1973، و"لماذا نزرع الورد؟ لماذا نحمل السلاح؟" لقاسم حَوَل، الذي صُوِّر عن مهرجان الشباب العالمي في ألمانيا الديمقراطية 1974، وفيلمي "رياح التحرير، ولمن الثورة؟" لرسمي أبو علي عام 1974، وهما فيلمان يعتبران مساهمة من السينما الفلسطينية لدعم الثورة في إقليم ظفار (عُمان)، والثورة والتحولات في اليمن الديمقراطي، حينها.

وفي تلك الفترة من عمر سينما الثورة الفلسطينية أنتجت أفلاماً مثل: "حرب الأيام الأربعة" لسمير نمر عام 1973، و"ليس لهم وجود" لمصطفى أبو علي عام 1974، و"كفر شوبا" لسمير نمر 1975، و"الحرب في لبنان" لسمير نمر عام1977، و"فلسطين في العين" لمصطفى أبو علي 1977، و"رؤى فلسطينية" لعدنان مدانات عام 1977، و"لأن الجذور لا تموت" لنبيهة لطفي عام 1977، و"أنشودة الأحرار" لجان شمعون 1978 وكثيراً من الأفلام، والجرائد السينمائية، مما تتفاوت فيها الأهمية والتأثير والمستوى الفني، والنضج الفكري.

2- أفلام اللجنة الفنية في الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين:

وفي سبعينيات القرن العشرين، ظهرت مؤسسات سينمائية تنظيمية فصائلية، منها اللجنة الفنية التابعة للإعلام المركزي، في الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين، التي بدأت بإنتاج أول أفلامها عام 1973 بفيلم (الطريق) لرفيق حجار، وفيلم (البنادق متحدة) له أيضاً في ذات العام، ثم أفلامه (أيار.. الفلسطينيون) عام 1974، و(الانتفاضة) عام 1975، و(مولود في فلسطين) عام 1975، و(خبر عن تل الزعتر) لعدنان مدانات عام 1976، و(حصار مضاد) للمخرج قيس الزبيدي عام 1978.

3- أفلام اللجنة الفنية للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين:

كما برزت اللجنة الفنية التابعة للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، التي أنتجت عدداً من الأفلام، فنذكر من المخرجين الذين عملوا في إطار هذه الوحدة المخرج العراقي قاسم حَوَل الذي أخرج عدداً من الأفلام التسجيلية مثل (النهر البارد 1971، غسان كنفاني/الكلمة البندقية 1973، بيوتنا الصغيرة 1974، لن تسكت البنادق 1974، تل الزعتر 1978) والمخرج جبريل عوض في فيلميه (برلين المصيدة 1982، وصباح الخير يا بيروت 1983) وعلي فوزي في فيلم (شبيبة من فلسطين) عام 1979، وفؤاد زنتوت في أفلامه (على طريق الثورة الفلسطينية) 1971، و(أوراق سوداء) عام 1979، و(الخيانة) عام 1980.

4- أفلام دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية:

برزت دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية كجهة إنتاجية مهمة من جهات إنتاج الفيلم الفلسطيني، وقد أنتجت أول أفلامها عام 1972 وهو فيلم (معسكرات الشباب) لإسماعيل شمّوط الفنان التشكيلي الذي قدّم أيضاً أفلامه (ذكريات ونار 1973، النداء الملحّ 1973، على طريق فلسطين 1974).

كما أنجز المخرج العراقي قيس الزبيدي لصالح (دائرة الإعلام والثقافة) في منظمة التحرير الفلسطينية، عدة أفلام نذكر منها أفلامه (صوت من القدس) 1977، و(وطن الأسلاك الشائكة) 1980، و(حصار مضاد) 1978، و(فلسطين.. سجل شعب) 1984، و(مواجهة) 1983، و(ملف مجزرة) 1984.

هذا، وقد قامت (دائرة الثقافة والإعلام) في منظمة التحرير الفلسطينية بتمويل إنتاج عدد من الأفلام التي أخرجتها المخرجة مونيكا ماورر، بدءاً من فيلمها (أطفال فلسطين) عام 1978، مروراً بأفلامها (الهلال الأحمر) 1979، و(الحرب الخامسة) عام 1980، و(ولدت من الموت) 1981، و(م. ت. ف.. دولة بلا أرض) عام 1981، و(إصغ) عام 1985، و(فلسطين في اللهب/فلسطين تحترق) بالاشتراك مع سمير نمر عام 1988.. فضلاً عن فيلم أخرجته لصالح الهلال الأحمر الفلسطيني هو فيلم (لماذا؟) عام 1982.

وقام المخرج العراقي محمد توفيق بإخراج عدد من الأفلام لدائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، نذكر منها فيلمه (أم علي) عام 1983، و(الطفل واللعبة) عام 1986، و(الناطور) عام 1988، وذلك بعد أن أخرج للجنة الفنية السينمائية في الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين فيلمه (مسيرة الاستسلام) عام 1981.

ولقد عمل لدى دائرة الثقافة والإعلام عدد كبير من المخرجين الفلسطينيين والعرب نذكر منهم: المخرج محمود خليل في أفلامه (فاكهاني 17 تموز، عام 1981، وتيسير، عام 1984، وعندئذ لن يموت الحق، عام 1989)، والمخرجين يحيى بركات في (أبو سلمى) عام 1982، و(الأيام المشتركة) عام 1989، و(رمال السوافي) عام 1991، وجوسلين صعب في (سفينة المنفى) عام 1982، وعمر أميرلاي في (رائحة الجنة) عام 1983، وليالي بدر في (الطريق إلى فلسطين) عام 1984، وسمير نمر في (الجذور) عام 1984، وقاسم حول في (الهوية الثقافية) عام 1984.

وأنجز المخرج السوري محمد ملص فيلمه (المنام) 1987 بإنتاج مشترك بين دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، وشركته الخاصة المسماة بشركة (مرام للسينما والتلفزيون)، وقد كان للمخرج محمد ملص اهتماماته بالقضية الفلسطينية، كما ظهر في فيلميه الروائيين الطويلين (أحلام المدينة) عام 1983 و(الليل) 1992 من إنتاج المؤسسة العامة للسينما في سورية، ونذكر فيلمه (عائدة) الذي لم يكتمل رغم بدء العمل فيه منذ العام 1999، كذلك مساهمته بالمشاركة في كتابة سيناريو فيلم (القدس ألف حكاية وحكاية) مع المخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي، الذي كان من المفترض أن يتولى مشهراوي إخراجه، لكن الفيلم لم يجد طريقه للتنفيذ.

ولقد استمرت دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية، بإنتاج الأفلام، خلال التسعينيات من القرن العشرين، من تلك الأفلام، فيلم (علامة سؤال) لجمال شموط عام 1990، و(السنديان الدائم الخضرة) لمجدي العمري ونصري حجيج عام 1990، و(بوابة الفوقا) لعرب لطفي عام 1990، و(متألق في الذاكرة) للعراقي حكمت داوود عام 1991، وله أيضاً فيلم (النصر في عيونهم) عام 1992.

ومنذ العام 1994، ومع نشوء السلطة الفلسطينية، تحوَّلت هذه المؤسسة بشكل أساس إلى (وزارة الثقافة الفلسطينية)، التي أعادت تأسيس (مؤسسة السينما الفلسطينية)، كإحدى دوائر وزارة الثقافة والإعلام، وتحوَّل الكثير من إنتاجها إلى تلفزيون فلسطين، والفضائية الفلسطينية، فضلاً عن العديد من الدوائر التابعة لوزارات أخرى، كوزارة الصحة والتعليم ودوائر الإحصاء.. فكان من أبرز المخرجين محمود السوالمة وسعيد البيطار ومروان الغول.

5- أفلام مؤسسة صامد:

في مطلع السبعينيات، أنشأت منظمة التحرير الفلسطينية (مؤسسة صامد)، المتخصصة في مجالات الشؤون الاجتماعية، والذاكرة والتراث الفلسطيني، وفي سياق الإنتاج السينمائي، أنجزت أول أفلامها عام 1976، وهو فيلم (المفتاح) الذي أخرجه غالب شعث، ثم فيلم (يوم الأرض) للمخرج نفسه عام 1978، وثمة أحاديث عن فيلم له عنوانه (غصن الزيتون) عام 1978.

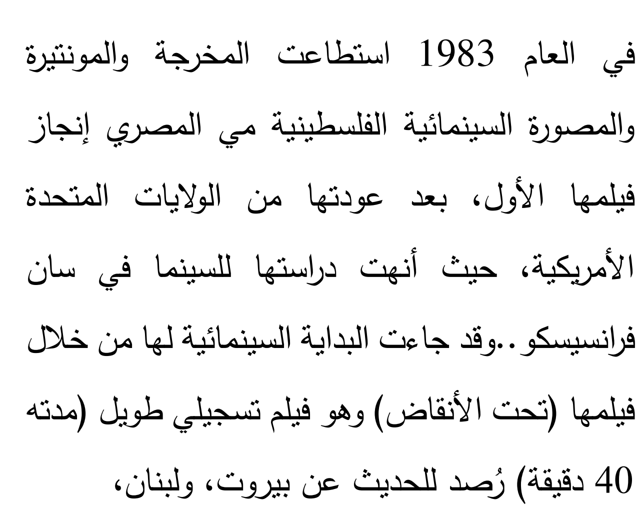
6- أفلام منظمة الصاعقة:

استعانت منظمة الصاعقة (طلائع حرب التحرير الشعبية/قوات الصاعقة) بكوادر فنية من التلفزيون العربي السوري، لإنجاز (يوميات فدائي) عام 1969، و(مع الطلائع) عام 1970، كما تعاونت مع جهات إنتاجية جزائرية لإنتاج فيلم (شناو) الذي أخرجه المخرج المصري سمير سيف، عام 1979، وقام ببطولته عدد كبير من الفنانين في مقدّمتهم عزت العلايلي، وماجدة الخطيب من مصر، والفلسطيني أديب قدورة.

نهاية، يمكننا اليوم.. بعد مرور قرابة ثلاثة عقود ونصف من الزمن، على ولادة سينما الثورة الفلسطينية، وإثر التحولات التي جرت في الساحة الفلسطينية، القول: إن هذه السينما قد تراجعت، لولا تجربة مؤسسة الهدف التي بادرت إلى إنتاج فيلم (رجل في عين العاصفة) الذي أخرجه سعيد البيطار عام 2001، عن حياة

الشهيد أبو علي مصطفى، أمين عام الجبهة الشعبية. وما تعتزمه الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين لناحية إخراج فيلم وثائقي تسجيلي عن الانتفاضة الفلسطينية، وتكليف المخرج والناقد بسام سفر بإنجاز هذه المهمة، إضافة لسينما الاتجاه الإسلامي، سواء تلك التي تنتجها حركتا حماس والجهاد الإسلامي، عبر وحدات إنتاجية سينمائية تابعة لها، أو تنتجها جهات سينمائية خاصة متعددة، لا تنضوي في إطار ما تعارف عليه من سينما الثورة الفلسطينية ليس فقط بشكلها القديم، بل بطبيعتها وخطابها ومضامينها.

ج. السينما الفلسطينية الجديدة:



في العام 1983 استطاعت المخرجة والمونتيرة والمصورة السينمائية الفلسطينية مي المصري إنجاز فيلمها الأول، بعد عودتها من الولايات المتحدة الأمريكية، حيث أنهت دراستها للسينما في سان فرانسيسكو..وقد جاءت البداية السينمائية لها من خلال فيلمها (تحت الأنقاض) وهو فيلم تسجيلي طويل (مدته 40 دقيقة) رُصد للحديث عن بيروت، ولبنان،



وهو يتعرض للاجتياح الصهيوني عام 1982.

وخلال أكثر من عقدين تاليين من الزمن أنجزت مي المصري العديد من الأفلام التي تتداخل فيها مهماتها ما بين كتابة السيناريو والتصوير والمونتاج والإخراج والتعاون مع جان شمعون، ومن هذه الأفلام (زهرة القندول) 1987، و(بيروت.. جيل الحرب) 1988، و(أطفال جبل النار) 1990، و(حنان عشراوي.. امرأة في زمن التحدي) 1995، (أطفال شاتيلا) 1998، و(أحلام المنفى) 2001. إضافة إلى التعاون مع جان شمعون في أفلام (أحلام معلقة) 1992، و(رهينة الانتظار) 1994، والفيلم الروائي الطويل (طيف المدينة) 2001.



وجدير بالذكر، أن مي المصري شكلت بمشروعها السينمائي بداية انتقال ومفارقة للسينما الفلسطينية السائدة عند مطلع ثمانينيات القرن العشرين (أي سينما الثورة الفلسطينية)، إذ أنه رغم وجود مي المصري في بيروت، ورغم تجربة جان شمعون وعمله في سينما الثورة الفلسطينية، إلا أن مي المصري بمشروعها السينمائي لم تعمل في سينما الثورة الفلسطينية، ولا خضعت لخطابها، أو استُلبت لشعاراتها وطرقها وآليات عملها، بل بدت أقرب إلى السينما الفلسطينية الجديدة، في لحظات تشكُّلها الأولي، حينذاك، في الأرض الفلسطينية المحتلة.

ويمكن القول إن مي المصري، كمخرجة سينمائية فلسطينية، تعيش في الخارج/الشتات (بيروت أو أمريكا) كانت من أوائل السينمائيين الفلسطينيين الموجودين في الخارج الذين انتبهوا إلى ضرورة صياغة سينما فلسطينية جديدة، تتوازى مع الإنتاجات السينمائية التي ظهرت في الداخل الفلسطيني، التي نسميها السينما الفلسطينية الجديدة.



ورغم تشابك مي المصري سينمائياً مع الشأن اللبناني، إلا أن الموضوعات والاهتمامات الفلسطينية بدت هاجسها السينمائي الأساس، على الأقل منذ مطلع تسعينيات القرن العشرين، وذلك عندما أنجزت فيلمها المتميز (أطفال جبل النار) 1991، لتكون بمثابة السينمائي الفلسطيني الأول الذي يمدُّ قوس عمله السينمائي، بين الخارج والداخل، فرغم أنها لم تنتقل نهائياً إلى الداخل (كما فعل بعض السينمائيين) حرصت على التحرُّك بين الخارج والداخل، بين بيروت ونابلس، بين مخيم

شاتيلا ومخيم الدهيشة، مستثمرة إمكانية أن تفعل ذلك، ومستثمرة حصولها على الجنسية الأمريكية، ومحققة موضوعاتها وهاجسها الذي لا ينقطع خيطه بين هنا وهناك.

د. السينما الفلسطينية في الأرض المحتلة (1948):

ربما كان من الطبيعي في الأرض الفلسطينية المحتلة عام 1948 (بسبب ظروف الاحتلال)، أن لا تظهر أي ملامح لإنتاج سينمائي فلسطيني حتى نهاية السبعينيات/مطلع الثمانينيات من القرن العشرين، أي بعد مرور قرابة الأربعين عاماً على النكبة، فقد بدأت السينما الفلسطينية في الأرض المحتلة عند مطلع الثمانينات، من خلال جهود فنانين من فلسطين المحتلة، استطاعوا الخروج للدراسة، أو العمل، في أوروبا، أو أمريكا، واستطاع البعض منهم توفير الدعم والتمويل، من قبل شركات إنتاج سينمائي، أو قنوات تلفزيونية أوروبية، عملوا لها، فكانت تجربة المخرج الفلسطيني ميشيل خليفي التي بدأت في فيلم (الذاكرة الخصبة) عام 1980، هي إشارة البداية، ولحظة الولادة الحقيقية للسينما الفلسطينية في أرض فلسطين المحتلة عام 1948.

وميشيل خليفي هو سينمائي من مدينة الناصرة، بدأ دراسة السينما في بروكسل/بلجيكا، منذ العام 1975، واستقر فيها بعد أن تخرج، حيث يقوم بتدريس السينما هناك، وتحول من طالب يتعلَّم إلى أستاذ يدرِّس، وفي سجل ميشيل خليفي السينمائي عدد وافر من الأفلام الممتازة منها (معلول تحتفل بدمارها) 1985، و(عرس الجليل) 1987، و(نشيد الحجر) 1990، و(حكايات الجواهر الثلاث) 1994، وهو في العُرف السينمائي، المؤسِّس الحقيقي للسينما الفلسطينية الجديدة، ومن بعده أتت أجيال من المخرجين الفلسطينيين، فشقيقه المخرج جورج خليفي، قدّم فيلمه (أطفال الحجارة) عام 1988، بعد أن كان قد عمل في العديد من الأفلام، من ذلك كتابة وإخراج فيلم (الناسك) عام 1979، كما ساعد في إخراج وإنتاج (الذاكرة الخصبة) لميشيل خليفي، وأدار له أيضاً إنتاج فيلم (عرس الجليل).

ولجورج خليفي مجموعة أفلام هي (من القلب إلى القلب، القدس تحت الحصار، مصادر الطفولة المبكرة، شروق) وغيرها من أفلام وتقارير تلفزيونية، وينبغي ذكر أن المخرج جورج خليفي كان قد ساهم في العام 1991 بتأسيس (مؤسسة القدس للسينما والتلفزيون) وتولى مهمة الإدارة الفنية فيها، ليزاوج بين المهام الإدارية

والفنية والعملية، فضلاً عن كونه أستاذاً جامعياً يدرِّس السينما في القدس، وهو عضو في لجان تحكيم عدد من المهرجانات السينمائية، بما ما يُقام في تل أبيب منها..

ومن السينمائيين الذين برزوا في فلسطين منذ الثمانينيات، علي نصار في فيلمه (مدينة على الشاطئ 1985، ومسيرته السينمائية التي توَّجها بفيلمه الروائي الطويل (درب التبانات) 1997، وناظم الشريدي في فيلمه (نداء الجذور) 1985، و(مسلسل صيف فلسطيني حار) 1988، وزياد درويش في فيلمه (مرساة على البر) عام 1989، و(بيت ساحور مدينة الصمود) عام 1992، و(مردة) عام 1992.. وقدّم حنا إلياس فيلمه (رحيل) 1986، و(الجبل) 1991، و(الصبح) 1991، و(حواجز الطرقات) 2002، وفيلمه الروائي الطويل (قطاف الزيتون) 2002، الذي نال جائزة أفضل فيلم عربي في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام 2003.

ومن الأفلام التي ظهرت في إطار الانتفاضة الكبرى، نجد فيلم (يوميات فلسطينية) عام 1991، وهو نتاج ورشة عمل استمرت ستة أشهر، نظمتها (مؤسسة القدس للإنتاج السينمائي)، وقد ضمت هذه الورشة سهير إسماعيل، ونزيه دروزة، وعبد السلام شحادة، ويذكر أن الفنان عبد السلام شحادة عمل في تحقيق العديد من الأفلام الفلسطينية، منذ بداية عقد التسعينيات، مصوراً ومساعداً للمخرج، ومخرجاً، ومن أفلامه (الأيدي الصغيرة) 1996، و(بالقرب من الموت) 1997، و(الظل) 2000، و(القصبة) 2000، و(حجر بحجر) 2000.

ولقد شهد عقد التسعينيات من القرن العشرين ظهور عدد من الأسماء الجديدة في إطار السينما الفلسطينية الجديدة، ففي العام 1991 قدّم المخرج عمر قطان فيلمه (أحلام في الفراغ) ثم فيلمه (العودة) 1995، ويذكر أن عمر قطان الذي درس السينما في بلجيكا، كان منذ العام 1988 قد أسّس شركة إنتاج سينمائي خاصة باسم (سندباد) وعمل في إطار الإنتاج وإدارته مع ميشيل خليفي، بينما قامت عزة الحسن التي درست السينما في بريطانيا، بتقديم فيلمها (عربيات يتكلمن) 1996، و(كوشان موسى) 1999، و(هي السندباد) عام 2000، و(زمن الأخبار) 2001، و(3 ملم أقل) 2003، و(صور منسية) 2004.

كما أسس المخرج صبحي زبيدي لمشروعه السينمائي من خلال (لاجئون فيلم) حيث قدّم بداية، فيلمه (خارطتي الخاصة جداً) 1998، ثم (نساء في الشمس) 1999، وفيلمه (علي وأصحابه) 2000، و(الضوء في آخر النفق) 2001، ثم (حَوَل) 2002، و(عبور قلنديا) 2003، وأيضاً المخرج حنّا مصلح فيلمه (عرس سحر) عام 1992، و(جند الله/حماس) 1993، و(التاريخ يصنع الرجال) 1995، و(كرامة العيش) 2002، و(ملاك صغير) 2002، وأخرج طوني قدح فيلماً بعنوان (الحرية المسلوبة.. فلسطين المحتلة) عام 1990.

ومن جهته أنجز إيليا سليمان فيلمه (مقدّمات لنهايات جدال) في العام 1990، و(تكريم بالقتل) 1992، أما المخرج رشيد مشهراوي فقد أنجز العديد من الأفلام التي كان أولها (جواز سفر) عام 1986، ثم (الملجأ) عام 1989، و(دار ودور) 1990، و(أيام طويلة في غزة) 1991، وبعد أن أسس رشيد مشهراوي شركة (أيلول للإنتاج التلفزيوني والسينمائي) عام 1990 قدّم فيلمه الروائي الأول (حتى إشعار آخر) 1993، ثم فيلمه الروائي الطويل الثاني (حيفا) عام 1996، وفي العام 1996 أسس رشيد مشهراوي (مركز الإنتاج السينمائي) في رام الله، وأنتج من خلاله مجموعة من الأفلام منها (رباب) 1997، و(توتر) 1998، و(خلف الأسوار) 1999، و(غباش) 2000، و(موسم حب) 2000، و(من فلسطين بث مباشر) 2001، وفيلمه الروائي الطويل الثالث (تذكرة إلى القدس) 2002.

وأخرج هاني أبو اسعد (لمن يهمه الأمر) 1991، و(بيت من ورق) 1992، و(الناصرة 2000) عام 2000، و(تحت المجهر) 2001، وفيلمه الروائي الطويل الأول (عرس رنا) 2002، ودخل محمد البكري مجال الإخراج عندما قدّم فيلمه الوثائقي (1948) واستتبعه بفيلمه (جنين.. جنين) عام 2002، الذي أثار ضجة ملفتة، وظهر المخرج نزار حسن، في أول أفلامه (على أمه/لعب وألعاب) عام 1992، ثم فيلمه (ياسمين) 1997، و(أسطورة) 1998، و(التحدي) 2001، كما قدّمت المخرجة ليانة بدر فيلمها الأول بعنوان (فدوى) 1999، و(زيتونات) 2000، و(الطير الأخضر) 2001.

وبدأ المخرج إياد الداوود مسيرته السينمائية بفيلمه (القدس وعد السماء) 1997، وراكمها وطوّرها من خلال فيلمه (دير ياسين.. الوجع) 1999، و(مآذن في وجه الدمار) 1999، و(العودة) 2001، و(أعراس الزهور) 2001، و(جنين) 2002، و(فن الحياة) 2003، ولعل المخرج إياد الداوود هو الوحيد والأبرز بين

السينمائيين الفلسطينيين الذي عُرضت (وتُعرض) كافة أعماله على الفضائيات العربية، في أوقات متعددة ومتكررة.

هـ. السينما الفلسطينية في الألفية الجديدة:

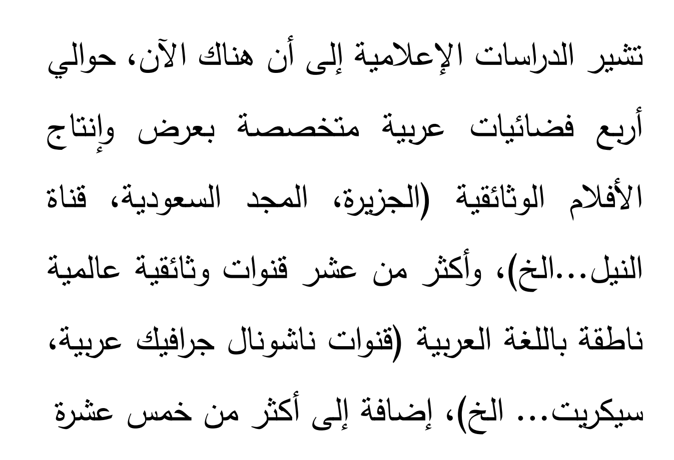


بمناسبة نهاية الألفية الثانية، ومقدّم الألفية الثالثة، قدّمت السينما الفلسطينية خمسة أفلام من إنتاج مشروع (بيت لحم 2000) نفذَّها خمسة مخرجين فلسطينيين، هم مي المصري (من فلسطينيي الشتات) رشيد مشهراوي، عزة الحسن، صبحي الزبيدي (من فلسطينيي الضفة والقطاع)، وإيليا سليمان (من الناصرة)، وهي بمجموعها تنويعات إبداعية سينمائية، تتناول جوانب مختلفة من القضية الفلسطينية على رأس قرن وألفية من الزمان.

وفي العام 2003 قدّم المخرج الفلسطيني فجر يعقوب الذي درس السينما في بلغاريا، فيلميه (صورة شمسية) و(متاهة)، بينما اكتفى المخرج باسل الخطيب بالعمل لصالح المؤسسة العامة للسينما في سورية، حيث أخرج من إنتاجها فيلمه (قيامة مدينة) عام 1989، بعد أفلام تخرجه من الاتحاد السوفياتي ومنها (عنها ولهم.. حكاية أمينة) 1982، و(لعنة) 1984 واختار المخرج هشام كايد العمل في مشروع سينمائي خاص، واستثنائي، يعتمد على ما يصنعه (السينمائيون الصغار) حيث قاد وأشرف وأخرج عدة أفلام منها (الله يستر) 2001، و(أحلامنا.. متى؟) 2001، و(طفولة بين الألغام) 2002، و(سكر يافا) 2002، و(ليمونادة) 2003.. التي نال على بعضها جوائز ذهبية من مهرجانات عربية، خاصة في القاهرة.

ثامناً: أهم القنوات الوثائقية العربية





تشير الدراسات الإعلامية إلى أن هناك الآن، حوالي أربع فضائيات عربية متخصصة بعرض وإنتاج الأفلام الوثائقية (الجزيرة، المجد السعودية، قناة النيل...الخ)، وأكثر من عشر قنوات وثائقية عالمية ناطقة باللغة العربية (قنوات ناشونال جرافيك عربية، سيكريت... الخ)، إضافة إلى أكثر من خمس عشرة قناة وثائقية عربية تبث برامجها على اليوتيوب، ومنها قناة الجزيرة الوثائقية، ناهيك عن القنوات الفضائية العديدة التي يحتل الفيلم الوثائقي موقعاً ثابتاً في جدول برامجها، خاصة الإخبارية منها، مثل: قناة العربية، والميادين، والإخبارية السورية، والحوار، وجملة من القنوات المصرية والعراقية العامة والمتخصصة، ولذلك فسوف نعرض هنا، لأهم القنوات العربية الوثائقية، نموذجاً عن تلك القنوات:

أ. الجزيرة الوثائقية:



تاريخ التأسيس: 1 يناير 2007 (منذ 10 سنوات)

البلد: قطر

المقر الرسمي: الدوحة، قطر

الموقع الرسمي: http://doc.aljazeera.net

تعد قناة الجزيرة الوثائقية، ذات طابع خاص حيث أنها من القنوات الأوائل في مجالها الثقافي، انشئت وانطلقت في 1 يناير 2007، وأطلق الموقع الإلكتروني الخاص بها بعد عامين في 1 يناير 2009، لتبث العديد من المواضيع الوثائقية بشكل منوع، حيث أن الجزيرة تمتلك واحدة من أكبر المكتبات الوثائقية المرئية على مستوى العالم، وقد لاقت القناة منذ ظهورها إقبالاً كبيراً لأسباب عديدة منها: شهرة قناة الجزيرة، واللغة

العربية المستخدمة، والمواعيد الدقيقة (حيث كل برنامج له ساعة واحدة) إضافةً إلى التنوع في البث البرامجي.

تهدف القناة إلى تقديم برامج ثقافية وثائقية للمشاهد العربي تتناول مواضيع شتى في ميادين العلوم والتاريخ والسياسة والأدب والفن على مدار الساعة، وترمي إلى إنتاج ما يقارب 80 بالمئة مما تعرضه، أما الباقي، فتعتمد القناة على ترجمة برامج أخرى عالمية (ليست فقط أوروبية وأمريكية). وقد أبدت القناة استعدادها لدعم المصورين والمخرجين العرب والأجانب حول العالم ذو الكفاءة المثبتة في مجال الأفلام الوثائقية لمحاولة نشر أعمالهم عبر شاشاتها، كما يهدف قسم الإنتاج بالقناة إلى تكليف منتجين، بإنتاج أفلام وثائقية عالية الجودة من كافة أنحاء العالم عن الإنسان وبيئته والتفاعل الحاصل بينهما، وذلك بهدف وضع المشاهد في قلب أحداث وقصص شيقة ومثيرة، وذلك لاكتشاف ودعم التعاون مع رواد الإنتاج الوثائقي للمساعدة في خلق صناعة توثيقية في مختلف دول العالم.

ب. قناة المجد الوثائقية:

هي إحدى قنوات شبكة المجد الفضائية، وهي قناة متخصصة في البرامج الوثائقية في مجالات الطبيعة والعلوم والتاريخ والحياة، وتقوم بإنتاج جميع موادها الوثائقية لتكون ضمن الثوابت الإسلامية وهي أول قناة وثائقية عربية، وتبث البرامج الوثائقية المتجددة، وقد بدأ بثها الرسمي في يوم السبت الموافق 1426/11/1هـ.



ج. قناة العربية الإخبارية:

قدّمت قناة العربية خلال السنة الأولى من عمرها العديد من الأفلام الوثائقية المميزة التي حازت على رضا المشاهد العربي مثل " العائلة" و"حروب الشاشة" وغيرها، واتسمت تلك الأفلام بطرحها ومعالجتها لمواضيع سياسية واجتماعية وثقافية مختلفة.

وفي هذا الصدد يقول فادي إسماعيل مدير إدارة الأفلام الوثائقية في قناة العربية: "نحن كقناة إخبارية لنا إنتاجنا الخاص الذي يركز على قضايا تتعلق بالشؤون السياسية والاجتماعية والإخبارية، أما الموضوعات الأخرى فيتم شرائها من كبريات شركات الإنتاج التلفزيوني العالمية حيث نسعى دائما للحصول على معلومات بث البرامج والأفلام المهمة على التلفزيونات العالمية لاختيار المناسب منه وتقديمه للمشاهد العربي، وبالنسبة لمسألة شراء الأفلام فيتم شراء أفلام عرضت على قنوات غربية أو عرضت في مهرجانات عالمية وفازت بجوائز تقديرية مثل فيلم "بعيون سعودية" من إنتاج القناة الرابعة في التلفزيون البريطاني والذي يتحدث عن أحداث سبتمبر، ومن الأفلام المميزة كذلك التي تم عرضها على شاشة " العربية"، فيلم " بيروت – بغداد" وتناول فيه ردة فعل الشارع اللبناني على الحرب على العراق".

عن معيار الجودة في إنتاج الأفلام يرى إسماعيل: "بأن المسالة لا تقوم على معادلات حسابية فقيم الانتاج هي التي تجعل من العمل متعة للعين حيث يكفي أن يكون العمل غني بالمضمون فحسب، وإنما ينبغي توفر تقنيات التصوير والمونتاج الحديثة وكل الآليات الأخرى اللازمة لكي يتمتع العمل بالمعايير المهنية والفنية التي من دونها من الصعب اعتبار العمل الوثائقي مقبولاً مهما كان موضوعه خطيراً، ونسعى من جهتنا لتثبيت معايير صارمة لكي تطابق التطلعات بحيث يتكامل النص والمعلومة مع الصورة والصوت"، وتعطي "العربية" الأولوية لإبداعات المخرجين الشباب وهو نتاج قليل العدد غير أنه يتصف بأنه متعة للمشاهد العربي من خلال رؤية أشخاص عاشوا في المنطقة ويعرفون تفاصيل القضايا بشكل معمق.

من الأفلام المميزة التي أنتجتها العربية "العائلة" وهو فليم مميز عرض مشاهد وأحداث لم يسبق بثها عن عائلة صدام حسين وصراعات القوى داخلها، وعن هذا الفيلم يقول إسماعيل: "بعد سقوط بغداد بأيدي القوات الأمريكية وانهيار المؤسسات الرسمية في العراق أصبح العديد مما كان يعتبر أسراراً مخفية في العراق متاحاً

للبعض، وبعد جهود مضنية ومن خلال أكثر من فريق عمل تمكنا من الحصول على مشاهد تعتبر أنها الأولى من نوعها عن صدام وعائلته، ورغم اكتظاظ سوق الإنتاج العالمي بالعديد من الأفلام الوثائقية عن العراق إلا أن هذا يعتبر سبقاً في هذا المجال".

وكذلك تم عرض فيلم "حروب الشاشة" من إخراج أحمد خضر، وتم التطرق من خلاله للعلاقة بين وسائل الإعلام والسياسة في الولايات المتحدة ومحاولتها للتأثير على أجندة الشعوب، وقد حاز هذا الفيلم على الجائزة الذهبية في مهرجان الخليج الثامن للإذاعة والتلفزيون، وقد احتوى الفيلم على ثلاثة محاور: رصد تاريخي للسينما الأمريكية، وكيفية تشويهها صورة الشعوب الأخرى وخصوصاً المسلمين والعرب، علاوة على مناقشة قضية السيطرة على وسائل الإعلام، التي تدرجت من الدولة إلى الأفراد ثم المعلنين أخيراً، واشتمل المحور الثالث على بحث حول المسيطر الخفي على الإعلام الأمريكي.

الخلاصة

استعرضت الوحدة التعليمية اشكاليات صناعة السينما العربية، وطغيان القطرية على صناعة السينما في الوطن العربي. كما شرحت الاتجاهات المتباينة للسينما العربية، ما بين القطاع العام والقطاع الخاص، والتأثيرات الايجابية والسلبية لذلك على الصناعة ككل.

إضافة إلى تقديمها استعراض تاريخ صناعة الأفلام الوثائقية العربية، خاصة في البلدان العربية الرائدة في صناعة السينما. وعرض لأهم الفضائيات الوثائقية العربية، وأهدافها، وطبيعة انتاجها.

التمارين:

اختر الإجابة الصحيحة:

السؤال الأول: أول فضائية وثائقية عربية هي:

A. الجزيرة
B. ناشونال جرافيك
C. المجد
D. الرافدين

الإجابة الصحيحة: C

السؤال الثاني: أحدثت المؤسسة العامة للسينما في سورية عام:

A. بعد الاستقلال مباشرة
B. 1963
C. 1972
D. 1960

الإجابة الصحيحة: B

السؤال الثالث: فيلم المنام لمحمد ملص من إنتاج المؤسسة العامة للسينما في سورية

A. صح
B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B

المراجع:

1. أبو شادي، علي. وقائع السينما المصرية في القرن العشرين. دمشق. منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. 2004.
2. الكسان، جان. السينما في الوطن العربي. الكويت. عالم المعرفة. العدد 51. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. مارس 1982.
3. التلمساني، عبد القادر. السينما التسجيلية المصرية في 75 عاماً. وزارة الثقافة المصرية. الهيئة المصرية للكتاب. 1999.
4. خليفي، جورج. الفيلم الوثائقي. فلسطين. جامعة بيرزيت، مركز تطوير الإعلام. 2014.
5. عبد الخالق رشيد، نهلة. دراسة تحليل مضمون للأفلام التسجيلية الوثائقية في قناة الجزيرة الوثائقية. الجامعة المستنصرية. مجلة كلية الآداب. العدد 98. حزيران 2011.
6. الموقع الالكتروني لقناة المجد الوثائقية.
7. الموقع الالكتروني لقناة العربية الإخبارية.